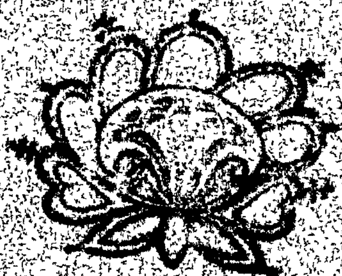


ન્હાનાલાલ

[દસ વિવેચનલેખો]

મનસુખલાલ ઝવેરી

લેખક તથા પ્રકાશક
તરફથી
સપ્રેમ ભેટ.



[illegible], પબ્લિશર્સ, પ્રાઇવેટ લિમિટેડ
૩, રાઉન્ડ બિલ્ડિંગ, કાલબાદેવી રોડ, મુંબઈ ૨.

પ્રથમ આવૃત્તિ
૧૯૬૭
કિંમત : રૂ. ૩.૫૦

પ્રકાશક :
કનુભાઈ વોરા,
વોરા એન્ડ કંપની,
પબ્લિશર્સ, પ્રા. લિમિટેડ,
૩, રાઉન્ડ બિલ્ડિંગ,
કાલબાદેવી રોડ,
મુંબઈ ૨.

મુદ્રક :
પ્રભાતસિંહ ઇનામદાર,
પલ્લિકા પ્રિન્ટરી,
વલાસણ, વાયા આણંદ,
જિ. ખેડા.



સ્વ. શ્રી રામનારાયણ પાઠકને

નિવેદન

કવિશ્રી ન્હાનાલાલ વિશેના મારા દસ વિવેચનલેખોનો આ સંગ્રહ પ્રકટ કરતાં મને આનંદ થાય છે.

આ લેખો સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી નીવડ્યા હોવાનો મારો ખ્યાલ છે. એક અલગ સંગ્રહરૂપે આજે એ પ્રકટ થતાં, એની ઉપયોગિતા વધશે એવી મને આશા છે.

મનસુખલાલ ઝવેરી

અનુક્રમ



કવિ ન્હાનાલાલ દલપતરામ

કવિ ન્હાનાલાલના મધ્યાહ્ન જેવો ગૌરવભર્યો મધ્યાહ્ન આપણા સાહિત્યકારોમાંથી કોકનો જ તપ્યો હશે. સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્ય એમની આંગળીએ જેટલું નાચ્યું તેટલું ભાગ્યે જ કોઈ બીજાની આંગળીએ નાચ્યું હશે. ગુજરાતી ભાષાની કાયાપલટ ન્હાનાલાલને હસ્તે થઈ એટલી ભાગ્યે જ કોઈ બીજાને હસ્તે થઈ હશે. ન્હાનાલાલ જેટલાં વશીકરણ અને કામણ કોણે ગુજરાતી સાહિત્ય પર પાથર્યાં હશે?

અને સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટે એમનું કર્યું બીજા કોનાથી થાય તેમ છે? એમણે નાટકો લખ્યાં ને નવલિકાઓ લખી; ખંડકાવ્યો લખ્યાં ને ઊર્મિકાવ્યો લખ્યાં; એમણે રાસ અને ભજનો લખ્યાં; સાહિત્યની અને સમાજ – પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી; ધર્મનું એમણે મંથન કર્યું અને ઇતિહાસના સમભાવશીલ અભ્યાસની એક દૃષ્ટિ પણ આપી. સાક્ષરોનાં ચરિત્રો એમણે લખ્યાં અને સાક્ષરોની કૃતિઓનાં વિવેચનો કર્યાં. બાળકોનેય એમણે વિસારે પાડ્યાં નહિ ને શિક્ષણમાળામાંયે પોતાથી બનતું કરવાનું એ વીસર્યા નહિ. અને ભાષાન્તરો કરવામાં પણ એમણે નાનમ માની નહિ. આમ, બની શકે તેટલાં બધાંયે ક્ષેત્રોમાં એ ફરી વળ્યા છે અને પોતાની બહુવિધ પ્રવૃત્તિદ્વારા મહાગુજરાતના સર્વતોમુખી સમુદ્ધારનાં સ્વપ્નાં રચી રહ્યા છે.

આજે સાઠ સાઠ વરસેય એ પ્રવૃત્તિ એવી ને એવી કર્તવ્યનિષ્ઠાથી વહી રહી છે. આજે પચાસ પચાસ પુસ્તકોનાં પ્રકાશન પછીયે શ્વાસ લેવાને એ થોભ્યા નથી. સામાજિક વિષમતા અને અન્યાયોથી કચરાઈ ગયેલા એમના હૃદયથી ગુજરાતની સેવાની ધૂન હજીયે વિરમી નથી.

એકલે હાથે એમણે દરિયો ખેડ્યો છે ને હજીય ખેડ્યે જાય છે. ન્હાનાલાલની કાર્યશક્તિનાં માપ કોણ કાઢી શકે તેમ છે?

આ અખૂટ કાર્યશક્તિએ અને અનેકવિધ પ્રવૃત્તિએ અનેકની આંખો આંજી દીધી છે. અંજાઈ ગયેલી એ આંખમાંની કેટલીકે એમના ગુણને જ નીરખ્યા છે, કેટલાકે માત્ર દોષો જ ચૂંથ્યા છે. ગુજરાતે ન્હાનાલાલને મધ્યમ માર્ગથી નિહાળ્યા જ નથી. કાં તો એણે એમને પ્રશંસાથી મૂંઝવી દીધા છે; ને નહિ તો એમને નિન્દાથી ગૂંગળાવી દીધા છે. ન્હાનાલાલને માટે 'કવિ,' 'મહાકવિ' કે 'કવિકુલગુરુ' તો ઠીક, પણ 'ન્હાનલદેવ' જેવાં વિશેષણોયે સાંભળ્યાં છે. ને 'ન્હાનાલાલ ને?' હા, પણ આપણે ધારીએ છીએ તેટલા બધા નહિ! એવી ઉક્તિઓ પણ સાંભળી છે. અને બંને પક્ષ તરફથી ન્હાનાલાલને કંઈ પણ મળ્યું હોય તો માત્ર અન્યાય જ, એમ કહેવામાં કંઈ ખોટું નથી.

અન્યાય જ તો? ન્હાનાલાલે પચાસ પુસ્તકો લખ્યાં એટલા પરથી જ એને મહાકવિ કે કવિકુલગુરુ કહી બેસવામાં ન્યાય ક્યાંનો? એમ તો આપણા સાહિત્યમાં પણ સોએક પુસ્તકો લખી નાખ્યાં હોય તેવા એકબે લેખકો બીજા નથી? એ બધા મહાકવિ શા માટે નહિ? સંખ્યા પરથી જ સમૃદ્ધિનો આંક કાઢવો એ તો નરી મૂર્ખાઈ કહેવાય.

અને સાહિત્યના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં એમણે વિહાર કર્યો છે – નાટક, નવલિકા, કાવ્ય અને કાવ્યના વિભાગો, ગદ્ય, ચિન્તન ને અનુવાદ: આ બધા પ્રદેશોમાં ન્હાનાલાલ ફરી આવ્યા છે, એટલા માટે પણ એમને મહાકવિ કહી બેસવામાં ન્યાયની કઈ તુલા સચવાય છે? 'મહાકવિ' થવા માટે આ બધાં લક્ષણો શું અનિવાર્ય છે? એમ તો શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીથી શરૂ કરીને ગુજરાતના અનેક લેખકો અત્યાર પહેલાં ક્યારનાય મહાકવિ ગણાઈ ચુકાવા જોઈએ.

અને ન્હાનાલાલ આપણા સાહિત્યમાં અ-પૂર્વ નવીનતાનું તત્ત્વ લાવ્યા. આપણે ત્યાં ભાષાનું આટલું લાલિત્ય, અલંકારોની આવી

કર્ણમંજુલ પદાવલિઓ, આવાં તેજ અને આવા તરંગ ન્હાનાલાલ પહેલાં ક્યારે હતાં જે? ન્હાનાલાલ આવ્યા, ને એમણે ગુજરાતની આંખો ઉઘાડી. ગુજરાતની પાસે તળ ગુજરાતી કહી શકાય એવી મનોરમ પદાવલિઓ એમણે મૂકી. નરસિંહરાવની કે ગોવર્ધનરામની ભાષાએ કદીયે અનુભવી ન હતી એટલી મીઠાશ ને એટલી મૃદુતા તેમણે ભાષામાં સાધી. કાન્તે કલ્પી ન હોય તેવી ગંભીર ને વિશાળ ભાવનાઓ એમણે આપણે ત્યાં ગાઈ. અને તેમની ડોલનશૈલી? આવી શૈલી તો જગતેય ક્યારે નિહાળી છે? ને એ ડોલનશૈલીમાં એમણે ધર્મવીરનાં ધર્મમંથન, કવિનાં કલ્પનોડ્ડયન, રસિક યુવાનની રસૈષણા, વીરના વીર વીરઘોષ: શું શું નથી રેલાવ્યું ને નથી મ્હેકાવ્યું! જે શૈલીએ આટઆટલા વિવિધ અને ઉન્નત ભાવોને ઝીલ્યા ને આપ્યા એ શૈલી નિષ્ફળ કેમ કહેવાય? આવી સફળ શૈલીના નવસર્જક પણ ન્હાનાલાલ જ ને? આટલી નવનવોન્મેષશાલિની પ્રજ્ઞા ન્હાનાલાલ સિવાય બીજા કોની છે? આટઆટલી નૂતનતાના સર્જક ન્હાનાલાલ આપણા મહાકવિ છે.

આ વિચારસરણી પણ તપાસવા જેવી છે. આટલી અપૂર્વ નવીનતા આપણે ત્યાં એકલે હાથે લાવનાર કવિ ન્હાનાલાલ પહેલા ખરા; પણ એ નવીનતાને જ લીધે એ મહાકવિ, એ સિદ્ધાંત ખોટો છે. નવીનતા એ મહાકવિનું અનિવાર્ય લક્ષણ નથી. જગતના સર્વમાન્ય મહાકવિઓ —શેક્સપિયર, મિલ્ટન અને કાલિદાસ — લો. આ ત્રણમાંથી એકેએ સર્જ્યું છે નખશિખનવીન એવું કંઈ? બીજું બધું તો ઠીક, પણ પોતાની કૃતિઓનાં વસ્તુને પણ એ 'શોધવા' નથી ઊભા રહ્યા. પોતાના વ્યક્તિત્વને રંગે એમણે પોતાની પાસે પડેલા વસ્તુમાં નવા પ્રાણ અને નવાં સંજીવન રેલી દીધાં છે એ ખરું; પણ વસ્તુમાત્રને જ જોઈએ તો એમણે એ નથી ઘડ્યું. વસ્તુની વાત જો બાજુએ મૂકીએ તો શેક્સપિયર–મિલ્ટનનો Blank verse અને કાલિદાસનાં અક્ષરમેળવૃત્તો: એ પણ પરાપૂર્વથી ચાલ્યાં આવતાં વાહનો છે. એમનું ધ્યેય વસ્તુ કે વાહનનાં સાધનો શોધવા ભણી નથી. એ તો ઉપલબ્ધ સાધનોમાંથી યુગ-

બળનાં સમગ્ર આંદોલનને ઝીલી રહે ને છતાંય અમુક યુગનું ન બની જાય એવા સર્વકાલીન સાહિત્યસર્જનનું જ ધ્યેય રાખે છે.

અને નવીનતા પોતે જ કેટલી સાપેક્ષ છે ? ગઈ કાલની નવીનતા આજની પરંપરાગત રૂઢિ બની જાય છે; આજની નવીનતા આવતી કાલે જુનવાણી સ્વરૂપ તરીકે ઓળખાશે. નર્મદદલપતના યુગમાં અક્ષરમેળ છન્દોનો પ્રચાર નવો જ હતો. આજે તે ઘરગથ્થુ બની ગયો છે. નર્મદે મૂર્ત કરેલી સ્વાનુભવરસિક કાવ્યોની પ્રણાલી નર્મદના યુગમાં નવીન હતી. આજે તે પ્રણાલીએ આખું ગુજરાત પળે છે. અને તેય એટલી હદ સુધી કે પરલક્ષી કાવ્યોનો યુગ જ જાણે આથમી ગયો હોય ! શ્રી. નરસિંહરાવ પ્રકૃતિદર્શનના ભાવો લાવ્યા : તેમના યુગમાં, ૧૮૮૮માં, એ અપૂર્વ હતા; અને રમણભાઈ એમાં અંજાઈ ગયા. આખા ગુજરાતી સાહિત્યના વેરાન રણમાં એક ‘ કુસુમમાળા ’ જ એમને ‘ મીઠી વીરડી ’ લાગી. આજના વાચકને એમ લાગશે ?— અને ન લાગે તેમાં દોષ નથી વાચકનો કે નથી ‘ કુસુમમાળા ’નો. ‘ કુસુમમાળા ’માં મૂર્ત થયેલા કાવ્ય-ભાવો એ વખતે અપૂર્વ હતા; આજે પુષ્કળ પ્રચારને લીધે એ સામાન્ય બની ગયા છે. એ વખતે એ ભાવો જેટલા આકર્ષક લાગ્યા તેટલા આજે ન લાગે એ સ્વાભાવિક છે. આજની કવિતામાં પણ છલોછલ ઊછળતી — વૃત્તની, કલેવરની કે દૃષ્ટિબિન્દુની — નવીનતામાં જ અંજાઈ જનારા વાચક-વિવેચકો ભણી આવતી કાલનો વાચક-વિવેચક પણ આ દૃષ્ટિ જ કેળવવાનો.

નવીનતા બીજની ચન્દ્રકળા જેવી છે. અમાસના અંધાર ભેદીને એ ઊગે ત્યારે અનેક આતુર આંખો તેના ભણી વળે. પણ બીજની ત્રીજ ને ત્રીજની ચોથ થતાં તેરશ, ચૌદશ કે પૂનમ થાય; ત્યારે ભાગ્યે જ કોઈ મુગ્ધ ભાવથી એને જોવા થોભે. અંતે પાછી અક્કેક કળા ઘટતાં ઘટતાં, પાછી અમાસ આવીને ઊભે.

નવીનતાનુંય તેવું જ છે તો ! આપણે ત્યાં દીનજનવાત્સલ્યનો કે એવો કોઈ બીજો અપૂર્વ ભાવ કોઈ લાવ્યું હોય. ભાવની નવીનતાને

લીધે બધાં એના ભણી આકર્ષાય. અને એનાથી પ્રોત્સાહન પામીને બીજા પદ્યકારો પણ એ અને એવા ભાવો ગાવાનું શરૂ કરી દે. નવીનતાને લીધે થોડા દિવસ તો એ આકર્ષણ ટકી રહે; પણ પછી ત્રીજની ચોથ, ચોથની પાંચમ ને પાંચમની છઠ થતાં થતાં છેક પૂનમ બને. અંતે અતિપરિચયની અવજ્ઞા થવી શરૂ થાય; અને ગાયકોની સંખ્યા ઘટતાં ઘટતાં પાછી અમાસ આવે.

આમાં નવીનતાનું નિરપેક્ષ ધોરણ ક્યાં રહ્યું ? અને આવી સાપેક્ષ 'નવીનતા'ની નિરપેક્ષ દૃષ્ટિએ કિંમત કેટલી ? ન્હાનાલાલને પણ આ 'નવીનતા'ના તત્ત્વને લીધે જ મહાકવિ કહી બેસવામાં ઉતાવળ નથી થતી ? *

એટલે ન્હાનાલાલ, કવિ કે મહાકવિ જે કંઈ છે તે આ 'ગુણો'ને લીધે નહિ. કવિ–મહાકવિ થવા માટે તો બીજા ગુણોની આવશ્યકતા છે.

* 'Great men are more distinguished by range and extent than by originality. If we require the originality which consists in weaving, like a spider, their web from their own bowels; in finding clay, and making bricks, and building the house; no great men are original. Nor does valuable originality consist in unlikeness to other men. * * * The greatest genius is the most indebted men. * * * Every master has found his material collected, and his power lay in sympathy with his people, and in his love of the materials he wrought in. * * * Great genial power, one would almost say, consists in not being original at all; in being altogether receptive; in letting the world do all; and suffering the spirit of the hour to pass unobstructed through the mind.'

(Essay on Shakespeare, or The Poet. 1850)

ન્હાનાલાલમાં તે ગુણો કેટલા પ્રમાણમાં છે તેનો નિર્ણય થવા માટે તેમના કવિત્વનો કસ બીજી કસોટીએ ઉતારવો જોઈએ.

૨

નર્મદયુગને જો આપણે સંક્રાન્તિકાળ કહીએ તો ન્હાનાલાલયુગને આપણે સમન્વયકાળ કહેવો જોઈએ. નર્મદયુગના આમૂલઉચ્છેદક વિચારો જરા નરમ પડવા લાગ્યા હતા. સંસ્કૃત સાહિત્યના અભ્યાસને વિશ્વવિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમમાં સ્થાન મળ્યું હોવાથી જુનવાણી સાહિત્ય. સંસ્કૃતિમાંથી યે સૌન્દર્ય શોધવાની દૃષ્ટિ મળી હતી. અંગ્રેજીના અભ્યાસે. જગતભરના મુખ્ય વિચારપ્રવાહોનાં દ્વાર ખોલ્યાં હતાં. 'જૂનું તે સોનું અને નવું તે કથીર' એ ભાવના તો નર્મદયુગમાં જ નાશ પામી હતી. અને 'Novelty is beauty' એ ભાવના આ યુગમાં નાશ પામવા લાગી. નરસિંહરાવ, ગોવર્ધનરામ અને કાન્ત: એ યુગની આ કવિત્રિપુટી પૂર્વપશ્ચિમના સંસ્કારસમન્વય માટે મથતી હતી. નરસિંહરાવે પાશ્ચાત્ય કલ્પનાકુસુમોની ઓથે પણ આર્યભાવનાના પરિમલ મ્હેંકાવ્યા. પ્રકૃતિનું દર્શન પણ એમણે આર્યદૃષ્ટિએ જ કર્યું:

> 'હર્ષજળમાંથકી કરું પાન કદી શોકનીરનું,
> શોકજળમાંથી હર્ષનું નીર મીઠું પીઉં ધીર હું.'

કહીને પ્રકૃતિમાંથી એમણે समत्वं योग उच्यते નો સનાતન આર્યસંદેશો સાંભળ્યો.

અને ગોવર્ધનરામે પણ એ જ આર્યદૃષ્ટિએ સમાજનું અવલોકન કર્યું. એમની 'સ્નેહમુદ્રા'માં અને 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં એ જ ઉત્કટ આર્યભાવના મઘમઘી રહી છે. જીર્ણ થતી જતી સંયુક્ત કુટુંબની સંસ્થાને, પશ્ચિમના ઉપાદેય અંશોનો સ્વીકાર કરીને અને પૂર્વના હેય અંશોનો ત્યાગ કરીને, ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન એમના જેવો કોણે કર્યો છે? પૂર્વ અને પશ્ચિમના સુભગ કોમળ રંગોને ઝીલતી ગુણસુન્દરીને

कार्येषु मन्त्री करणेषु दासी
भोज्येषु माता शयनेषु रम्भा,
मनोनुकूला क्षमया धरित्री

ના આર્યઆદર્શના ભાષ્ય જેવી કોણે ચીતરી છે? સરસ્વતીચંદ્રની ગર્ભશ્રીમત્તા પણ આર્યભોમ પર જ ઊગેલી અને ઊછરેલી નથી દેખાતી? સરસ્વતીચંદ્રના ત્યાગમાં ને વૈરાગ્યમાં, કુમુદના 'પ્રમાદધન મુજ સ્વામી સાચા'ના હૃદય મથી નાખતા ગુંજનમાં, કે ભાવી થવાનાં નિરંતર સ્વપ્નાં સેવતી કુસુમના સરસ્વતીચંદ્રના અંતિમ પાણિગ્રહણમાં: આ જ આર્યત્વનો ધમકાર સંભળાઈ નથી રહેતો? પશ્ચિમે ઉઘાડેલાં એમનાં પ્રજ્ઞાનેત્રોએ આર્યત્વના ઊજળા અંશો દીઠા ને પશ્ચિમના પ્રશસ્ય અંશોની સાથે એમણે એનો સમન્વય કર્યો.

આમ, આ યુગ જ સમન્વયયુગ હતો. આ સમન્વયયુગના સંસ્કારોએ ન્હાનાલાલને ઘડ્યા. આર્યત્વના ઊજળા અંશોની શોધમાં એમની દૃષ્ટિ ભગવદ્ગીતા અને ઉપનિષદો ભણી વળી. સમન્વયની એમની દૃષ્ટિએ નર્મદ અને દલપત બન્નેને સમભાવથી ને સદ્ભાવથી નિહાળ્યા. દલપતરામ તો તેમના 'પ્રથમ ગુરુ' હતા જ. 'શિશુત્વના એ પ્રત્યક્ષ દેવ એની ઉરપૂજાના પ્રભુ.' (અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ. પૃ ૪૨) પણ નર્મદમાંથીયે એ પામ્યા 'નવો મહાછન્દ શોધવાનું સ્વપ્નું અને એમના તખ્તલુસની પ્રેરણા' (અ. અ. બો. પૃ. ૩૮). આમ કવિજીવનની ઊઘડતી ઉષામાં જ ન્હાનાલાલ સમન્વયના અને મતાન્તરક્ષમાના સંસ્કારો ઝીલે છે. અને એને લીધે જ એ આજસુધી બહિરંગે કૌતુકપ્રિયોના અગ્રણી હોવા છતાં અન્તરંગે તો સૌષ્ઠવપ્રિય જ રહી શકે છે. ભાષામાં, શૈલીમાં, છન્દોમાં: સર્વત્ર નવીનતા લાવવાનો એમનો આગ્રહ, પ્રચલિત છન્દોનિયમોનો સબળ અનાદર, ઉદ્રિક્ત સ્વાતંત્ર્યપ્રેમ કવનમાં તેમ જ જીવનમાં—, ઊર્મિલ સ્પષ્ટ વક્તૃત્વ: આ બધાં ન્હાનાલાલનાં કવનમાં આદિથી અન્ત સુધી ઝળહળી રહેલાં કૌતુકપ્રિયતાનાં લક્ષણો છે.

અને એવાં જ લક્ષણો સૌષ્ઠવપ્રિયતાનાં પણ એમના કવનમાં સાંગોપાંગ તરવરી રહ્યાં છે. સનાતન આર્યસંસ્કારોનું સેવન અને તે માટેનો આગ્રહ : એ ન્હાનાલાલનો પ્રધાન મંત્ર છે. એમને પોતાની કવિતાદ્વારા ગાવો છે ભારતીય સંસ્કૃતિનો વારસો; 'ભારતીય જનતા ભારત ભાવ' જીવે એ માટે હતા એમના જીવનભરના પ્રયત્નો. કવિ પોતે જ કહે છે તેમ :

'ભારતીય સંસ્કૃતિનો દલપતદીધો વારસો ને ભારતીય સંસ્કૃતિની કવિતાદીધી આશાજ્યોત : ભૂત ને ભવિષ્યના સમન્વય વર્તમાની જીવનવાડીઓમાં ઉતારવા પચ્ચાસ વર્ષના મ્હારા જીવનપ્રયાસ તો હતા. ગંગા પેઠે ધૂળરોળાયેલી મ્હારી અર્ધી સદીનો જીવનસંદેશ આ છે : ભારતજનતા ! ભારતીય ઇતિહાસ ને ભારતીય કવિતા જીવી જાણ. ભૂતકાળના ભારતસંસ્કારની વારસ થા; સુખદુઃખ ને સાહસલીલાની વર્તમાનની ભારતજીવનલ્હાણ માણી જો; ભવિષ્યની ભારતીય આશા, આસ્થા અને આદર્શની કવિતાભાવનાઓનું જ્યોતિષ્પંખેરું થા.' (અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ, પૃ. ૬૩)

પ્રાચીન સંસ્કૃતિ તરફનો આટલો આદર, પ્રાચીન સંસ્કારસ્વામીઓએ આપેલી કવિતધારા તરફ આટઆટલો ભક્તિભાવ, સમન્વય માટેના—કૌતુકપ્રિયની માફક જુનવાણી સ્વરૂપના નાશના નહિ, પણ તેના અને નવીન સ્વરૂપના ઉદાત્ત અંશના સમન્વય માટેના – આવા જીવનભરના પ્રયત્નો : આ બધાંમાં કવિહૃદયની સુકુમાર સૌષ્ઠવપ્રિયતા ઝળકતી નથી ?

આ નિરવદ્ય સૌષ્ઠવપ્રિયતાને આપણે એ સમન્વયયુગનું જ લક્ષણ ગણી શકીએ.

સમન્વયયુગનું બીજું લક્ષણ એની ચિન્તનપરાયણતા ને તોલનબુદ્ધિ. જન્મથી વારસો એક સંસ્કૃતિનો મળ્યો હોય અને અભ્યાસમાં અને વાતાવરણમાં લ્હેરિયાં બીજી સંસ્કૃતિનાં ઊઠતાં હોય ત્યારે ચિન્તન ને તોલન બન્નેની આવશ્યકતા અનિવાર્ય રહે જ. પરસ્પર ભિન્ન એવી

બે મહાપ્રબળ સંસ્કૃતિઓ ઊછળી ઊછળીને એકબીજીને ભેટતી હોય તે વખતે તટસ્થતા ન સાચવનાર એકના કે બીજીના પૂરમાં ઘસડાઈ ગયા વિના ન રહે. સમન્વયના આવા સમયે સ્વભાવથી જ ચિન્તનશીલ ને તટસ્થ માણસો પાકે છે. ઊર્મિલ પક્ષવાદોને દાબી દઈ ને, સારાસારાની ગંભીર આલોચના કરવાની વૃત્તિ ત્યારે જન્મે છે. અને પરિણામે, એ આખો યુગ જ એકંદર ગંભીર, ચિન્તનશીલ અને અભ્યાસરત બને છે. ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, કાન્ત કે ન્હનાલાલ : હરકોઈ વ્યક્તિ લો. તટસ્થતા સાચવવાની તેમની ચીવટ અને તેમનો ઊંડો અભ્યાસ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેશે જ નહિ. પૂર્વગ્રહોથી તો એ પેઢી પણ મુક્ત નથી; પણ પૂર્વગ્રહોને બને તેટલા હળવા કરીનેય સામા પક્ષના ગુણોને બહાર લાવવાની અસાધારણ ઉદાર બુદ્ધિ એ યુગમાં કેટલી વ્યાપક દેખાય છે? નરસિંહરાવ, બળવંતરાય, ન્હાનાલાલ : બધામાં પોતપોતાના પ્રતિસ્પર્ધીઓનેય સહૃદય અંજલિ આપવાનો સ્વભાવ સ્પષ્ટ દેખાઈ નથી આવતો? તેમાંય ન્હાનાલાલ તો રહ્યા Sportsman; તેમના જ શબ્દોમાં કહીએ તો 'ઝીલવાને તૈયાર, પ્રતિકાર કાજે પણ તૈયાર.' (અ. અ. બો. પૃ. ૬૧)

તેમના ઊર્મિલ સ્વભાવમાં પણ એ યુગની ચિન્તનશીલતા અને તોલનબુદ્ધિ કેટલી વ્યક્ત થાય છે? કાવ્યો, ખંડકાવ્યો તો ઠીક, પણ રાસ જેવાં હળવાં સ્વરૂપોમાં પણ કેટલું ગંભીર ચિન્તન એમણે ઠાંસ્યું છે? તેમના પ્રત્યેક કાવ્યમાં, ન્હાના સરખા એકાદ રાસમાં પણ ધ્વનિ તો હોય જ; અને ધ્વનિ પણ ગંભીર અને આહ્લાદભર્યો, ઉપરછલ્લો કે આછોતરો નહિ. એમનાં નાટકો, કાવ્યો, રાસો : બધી સર્જનાત્મક કૃતિઓનું મંડાણ ચિન્તન પર થયું છે.

અને તોલનશક્તિ માટે એમના વિવેચનનિબંધો ભણી આપણે વળીએ. ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે કવિ જ છે: અનેક ક્ષેત્રોમાં વિહરવા છતાં એ કવિ જ રહ્યા છે ને રહેશે. વિવેચક તરીકે એમનું સ્થાન ગુજરાતમાં નિર્ણીત નથી થયું તેમાં ખોટું પણ ભાગ્યે જ છે. વિવેચકયશ કરતાં એમનો કવિયશ

વધારે અમૂલ્ય છે. પણ એમણે જે જે વિવેચનનિબંધો લખ્યા છે તેમાં તેમનો અભ્યાસ અને તેમની તોલનશક્તિ પ્રતીત તો થાય છે જ. 'ફૂલપાંદડી'ને સાતને આસમાને ચડાવી દેવામાં કે 'કલાપીના વિરહ'ને જગતસાહિત્યની કરુણપ્રશસ્તિઓમાં સ્થાન આપી દેવામાં કવિસુલભ ઊર્મિલતા છે ખરી. એ જ ઊર્મિલતાના પ્રેર્યા એ સ્થાને કે અસ્થાને – ઉ. ત. 'કેકારવની પુરવણી'માં કે 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ'ના 'આભારવચન'માં (પૃ. ૧૨) – નરસિંહરાવ પર કે ઠાકોર પર પ્રહારો કરતાં ચૂકતા નથી. આ બધું ખરું, પણ સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં એ પોતાની ઊર્મિલતાને દાબી દઈ ને ઉદાર તટસ્થતા કેળવવાનો પ્રયત્ન તો સદૈવ કરી જ રહ્યા છે.

સમન્વયયુગના ચિન્તનનું મુખ્ય મંડાણ સામાજિક પ્રશ્નો પર થયું. પાશ્ચાત્ય અને પુરાતન સંસ્કૃત સાહિત્યને પડછે આપણું તત્કાલીન સમાજજીવન મૂકવામાં આવે અને તેના વિરોધને સ્પષ્ટ ઉપસાવવામાં આવે તે સ્વાભાવિક છે. પ્રેમ, શૌર્ય અને મૃત્યુ : આ ત્રણ તો સાહિત્યનાં સનાતન મૂળ છે ને રહેવાનાં. પણ એ ઉપરાંત પ્રત્યેક યુગે સાહિત્યમાં એકાદ પ્રધાન પ્રશ્ન પણ ભળે છે. આજે રાજકીય પરાધીનતા અને સામાજિક વિષમ ભેદોનો પ્રશ્ન જેમ આપણા સાહિત્યમાં ભળ્યો છે તેમ ન્હાનાલાલના યુગમાં ભળેલો લગ્નજીવનનો પ્રશ્ન. લગ્નજીવનની વિષમતાનો પ્રશ્ન ત્યારે પ્રધાન હતો. આપણા સમાજની બાળવિધવાઓ અને છતાં સૌભાગ્યે અખંડ વૈધવ્ય વેઠનારી અનેક અબળાઓની દુર્દશા પર આપણા ચિન્તકોની દૃષ્ટિ ત્યારે સહુથી પહેલી પડી. લગ્ન એટલે શું? લગ્નનો આદર્શ શો? લગ્નજીવનના પ્રશ્નમાં પુનર્લગ્નને અવકાશ કેટલો? આ પ્રશ્નો ત્યારે આપણા ચિન્તકોના મનમાં સતત ઘોળાયા કરતા અને સહુએ ચિન્તકો પોતપોતાની રીતે એનો ઉકેલ આણવાને મથતા. શ્રી. નરસિંહરાવ 'હૃદયવીણા'નાં વૈધવ્યચિત્રોમાં આ પ્રશ્નની જ મીમાંસા કરે છે. શ્રી. ગોવર્ધનરામ પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ના પૂર્વાર્ધના પ્રારંભમાં આ જ પ્રશ્નનો ઉકેલ લાવે છે – અલબત્ત યૌવનસુલભ આવેશથી. 'સ્નેહમુદ્રા'

ગોવર્ધનરામે પોતાના યૌવનમાં લખી: અને તેથી પુનર્લગ્નની આવશ્યકતા તેમણે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં બતાવી:

દીઠા સર્વ મેં જગતમાં સાધ્ય ઉરક્ષય રોગ,
કવિમુખથી જ અસાધ્યતા સુણીએ તે તો ફોક.
માટે વિરહી હૃદયશું જડાય અનુગુણ કોય,
હૃદય અન્ય, તો સ્નેહની સૃષ્ટિ પુનર્ભૂ હોય.
(સ્નેહમાં વટ અને પુનરુદ્વાહ.)

પાછળથી, 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પૂર્ણાહુતિ કરી ત્યારે એમના આ વિચારોનો વેગ ધીમો પડ્યો. અને સરસ્વતીચંદ્રની સાથે કુમુદસુંદરીનાં પુનર્લગ્ન એમણે ન કરાવ્યાં. આમ છતાં પણ લગ્નજીવનની વિષમતા તેમના મનમાં નિરંતર ઘોળાયા કરતી તે તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'માંયે દેખાઈ આવે છે.

ન્હાનાલાલને પણ આ પ્રશ્ન મૂંઝવે છે. એ નવોઢા મુગ્ધાની મૂંઝવણથી શરૂ કરીને મસ્ત અવધૂતની મનોદશા સુધીના ભાવોના ગાયક હોવા છતાં મુખ્યત્વે તો પ્રેમના જ ગાયક રહ્યા છે. અને એ પ્રેમમાં પણ દંપતીપ્રેમ તેમની કૃતિઓનું મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. શ્રી. નવલરામ ત્રિવેદી કહે છે તે પ્રમાણે લગ્નસ્નેહ અને સ્નેહલગ્ન, એ બિંદુની આસપાસ જ કવિ ન્હાનાલાલની સર્જનસૃષ્ટિનું મંડાણ થયું છે.

કુમારાંને તો કરમાવાનું,
પછી હોય શું પુરુષ,
કે સુંદરીની વેલ,
લગ્ન પ્રાણવિકાસનું વ્રત છે,
સ્વર્ગપંથનું પગથિયું છે,
માનવબાલનો ધર્મ્ય માર્ગ છે,
પરણવું તે તો પ્રભુતામાં પગલાં માંડવાં.

અને ' વિશ્વગીત 'માં પણ સંસારની પરમ પ્રતિષ્ઠા દામ્પત્યમાં જ છે એમ કવિ કહે છે:

જગતનું પરમ સત્ય છે સંસાર
ને સંસારનું પરમ સત્ય છે દામ્પત્ય.

' વસંતોત્સવ 'માં પણ કવિ માને છે કે સરિતાને આરા તો બે જ હોય તેમ જગતમાં સુંદરીસંઘ બે જ પ્રકારના હોઈ શકે:

સ્નેહને આ તીર ને સ્નેહની પાર,
કુમારિકા અને લગ્નવતિની.

અને એમને લાગે છે કે

કુમારી તો અમાસની રજની,
એકલી ને અંધકારને વળગે.

એકલો કૌમારભાવ પરમ પ્રેમ પરબ્રહ્મની દિવ્ય ભૂમિકામાં માનવીને લઈ જવાને અસમર્થ છે.

પ્રાણની પરમ ચેતના
તો પ્રેમ છે.

એ પ્રેમનો ઉદય એકલા કૌમારમાં ક્યાંથી થાય? એકલું કૌમાર કંઈ પણ કરી શકે તેવું કવિને લાગતું નથી. એથી જ તો એ પ્રેમની સંક્રાંતિ કરી શકે તેવા કોઈ પ્રિયહૃદયની તેમને આવશ્યકતા જણાય છે:

સ્વચ્છંદ વ્યક્તિભાવની તેવી
પ્રતાપવન્તી કૌમારની વિલાસવૃત્તિ
પ્રિયહૃદયે સંચરતાં
પ્રેમભાવના રૂપે પુનરુદય પામે છે.

એ પ્રેમભાવનાના પુનરુદય માટે એમને લગ્નની આવશ્યકતા લાગે છે. પરંતુ એ લગ્ન સાચું સ્નેહલગ્ન હોવું જોઈએ. સ્નેહલગ્ન હોય તો જ

માનવીના મંદિરે મંદિરે
સ્વર્ગ ને સ્વર્ગના સ્વામીની

તરસી આંખને ઝાંખી થાય.
જ્યાં જ્યાં સ્નેહલગ્ન છે
ત્યાં ત્યાં સંસારમાં સ્વર્ગ જ છે.

એ સ્નેહલગ્ન ન હોય તો સરસ્વતી અને નારદજીની માફક કંઈ કંઈ વ્યકિતઓ કૌમારને સેવે ખરી; પણ તેમ છતાં

મનુજના લગ્નમાંડવા
નથી સુકાયા ને નહિ સુકાય.

તેથી જ કવિ કહે છે કે

સંસારશાસ્ત્રીઓ સ્નેહલગ્નને નહિ સત્કારે
તો ખોટી લગ્નવેલો ફાલશે,
ને પરાગવિહોણાં ફૂલનામી ફૂલ જેવાં
ચેતનનષ્ટ બાલકનામી બાલકો જન્મશે.

આમ, સંસારમાં નરક પોતાનું અગ્નિમુખ ન ઉઘાડે તેટલા માટે કવિ 'દેવજીવનની ઉદયરેખ' જેવા સ્નેહલગ્નનું જ પ્રતિપાદન કરે છે.

એ સ્નેહલગ્નમાં 'કુલજન આપે' તે જ વરને વરવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી.

આત્મા ઓળખે તે વર
ને ના ઓળખે તે પર.

પરંતુ આત્મા જેને ઓળખે એ વર પણ કાન્તિકુમારી કહે છે તે પ્રમાણે 'પતિ' હોવો જોઈએ.

નહિ અધૂરો, નહિ સમોવડો
પણ પ્રાણેશ્વર જીવનનિયંતા.

એવા રસવીર નાવિકના કરકૌશલ્યમાં સુંદરી સંસારસાગરમાં પોતાની નૌકા ધીરી શકે, એને 'અહોરાત્ર નમન' નમી શકે અને 'પ્રેમથાળ ભરી ભરી' પૂજી શકે.

આ સ્નેહલગ્ન બહુ સુકુમાર વસ્તુ છે. મૃદુતા અને નિર્દોષતાના પ્રતીક જેવી 'ગુલાબની પાંદડીઓ,' 'પ્રાણચોકમાં પ્રફુલ્લતા' અને

હૃદયના સિંહાસનમાં 'હુલ્લાસ' હોય ત્યારે જ આશાનાં મંદિર મંડાય અને ત્યારે જ વસંતદેવની પધરામણી થાય. અને એ પધરામણી એક-વાર થઈ ગયા પછી, પૂજારી કે પૂજારણ નિશ્ચિન્ત બનીને બેસી રહી શકે નહિ. સ્નેહજય થયા પછી પણ સ્નેહરક્ષણ તો કરવાનું રહે જ છે; એટલે જ તો યશદેવી કહે છે કે:

હું યે એ વ્રતની વ્રતિની હતી;
ને હજી યે ધારીશ નિરન્તર
એ વ્રતના વાધા વસંતે વસંતે.

પરંતુ આશાપૂર્વક આરાધેલા અને જતનપૂર્વક જાળવેલા આવા સ્નેહલગ્નમાં પણ વિધિ વૈધવ્ય આપે તો? 'વસંતોત્સવ'માં કવિ ન્હાનાલાલ આનો ઉત્તર આપે છે:

પ્રેમલગ્નની વિધવાને
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી;
દેહલગ્નની વિધવાને
પ્રેમલગ્ન સમી મુક્તિ નથી.

પ્રેમલગ્નસમી મુક્તિ તો મળે વૈધવ્ય આવે ત્યારે ને? ત્યાં સુધી દેહલગ્નવાળી કુમારીએ શું કરવું? 'ઇન્દુકુમાર'માં જયદેવ એનો ઉત્તર આપે છે:

દેહલગ્નના તપોવનનાં તપસ્વીઓ
સંયમ સાધો, શીલ પાળી,
આત્માને ઇન્દ્રિયોમાં ન વહી જવા દે,
પણ ઇન્દ્રિયોને આત્મામાં પરોવી રાખે.
તે પુણ્યકર્મીઓ પ્રભુતામાં જ છે સદા.

આ સ્નેહલગ્નનો હેતુ શો? 'જયા અને જયંત'માં કવિની લગ્ન-ભાવના વિકસતી વિકસતી વિશ્વસેવામાં પરિણમે છે. પણ 'ઇન્દુકુમાર અંક ૧'માં એ ભાવના એટલે સુધી નથી પહોંચતી. 'ઇન્દુકુમાર'માં તો

જયદેવ કહે છે તે પ્રમાણે, લગ્નનો હેતુ 'માનવવેલના ફૂલન અને શોભન કાજે છે.'

કુમારી ! અવળે માર્ગે મા ઊતરશો :
પ્રભુનો આદેશ છે કે
પ્રાણ ખર્ચી પુત્ર સૃજવા,
ને પુત્રને પીયૂષ પાઈ
મહાભાગ મનુષ્ય ખીલવવા.

આમ 'ઇન્દુકુમાર'માં પણ કવિ લગ્નનો ઉદાર હેતુ જ કલ્પે છે. સંતતિનિયમનમાં કે 'પશુતાના ખેલન'માં એમને શ્રદ્ધા નથી. એને કવિ પાપ જ ગણે છે. જયદેવ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે :

દેહ કે દેહીનાં સૌન્દર્યસામર્થ્ય
કેવળ નિજના ઉપભોગાર્થે નથી.

આમ, કવિ ન્હાનાલાલની લગ્નભાવના આર્યત્વના અનુરાગથી છલકાય છે. એમાં વિલાસને માટે કેવળ શરીરના સુખ કે દેહની વાસના-તૃપ્તિને માટે જરા પણ અવકાશ નથી. લગ્ન કવિની દૃષ્ટિએ મન્વંતરોને સાંકળવાનો અને સંસારસરણીને સજીવન રાખવાનો એકમાત્ર ઉપાય છે. 'જયા અને જયન્ત'માં પ્રેમનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ* ઝીણવટથી આલેખીને કવિ લગ્નજીવનનું રહસ્ય સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે.

વામમાર્ગીઓના તમોગુણી અખાડામાં તો મદનરાજનાં જ ગીતો ગવાય છે.

'શરીર એ જ છે સાચું,
આત્મા દીઠો હોય તે દાખવે.' (જ. જ. જ. ૨.૧)

એ જ એ માર્ગનું જીવનસૂત્ર. અને

* જયા અને જયન્તનો પ્રેમ સાત્ત્વિક; કાશીરાજ અને શેવતીનો રાજસી; અને વામાચાર્ય અને નૃત્યદાસીનો તામસી. આમ, પ્રેમનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ કવિએ 'જયા અને જયન્ત'માં આપ્યું છે.

'અમારાં યે લગ્ન છે, તમ જેવાં;
ત્હમારાં જીવન જીવનનાં,
અમારાં દિવસ દિવસનાં.' (જ. જ. ૨.૧)

એ જ એમનું લગ્નનું દર્શન.

કાશીરાજશૈવતીના રાજસી લગ્નનું સ્વરૂપ એનાથી જુદા પ્રકારનું છે. શરીરનું આકર્ષણ એમાં ખરું; પણ સાથે સાથે આત્માનીયે ભૂખ પણ એટલી જ. 'ખીલ્યો સુન્દર શો બાગ!' એટલું નહિ, પણ 'મહીં મધુરા પરાગ' પણ ખરા. કાશીરાજ પોતે જ કહે છે:

'દેહ છે દેહનો ભૂખ્યો,
આત્મા છે આત્માનો તરસ્યો.' (જ. જ. ૧.૫)

એ પ્રેમ ઊર્મિલ નથી: અક્ષયતૃતીયા સુધી એને સંયમ પાળવો પડે છે, ને એ પાળે પણ છે.

ત્યારે જયા અને જયન્તનો સાત્ત્વિક પ્રેમ તો વળી આનાથીય જુદા પ્રકારનો છે. એમાં દેહની આવશ્યકતા જ નથી રહેતી.

'પ્રેમ ત્યાં ન હોય કામવાસના:
પ્રેમમાં નથી દેહની વાંછના.'
'જ્યાં જ્યાં આત્મા, ત્યાં ત્યાં શરીર.'
નથી એ કંઈ બ્રહ્માંડ–
મીમાંસાનું ન્યાયસૂત્ર. (જ. જ. ૩. ૩)

તમોગુણી લગ્નનો હેતુ માત્ર 'આજનો જ મહિમા' ગાવાનો ને મંદિરમાં મનભર માણવાનો છે. રજોગુણી લગ્નનો અંતિમ હેતુ પ્રજોત્પત્તિનો ખરો; ત્યારે આ સત્ત્વગુણી લગ્નનો હેતુ તો માત્ર વિશ્વસેવા સાધવાનો જ છે. સાત્ત્વિક લગ્નમાં લગ્ન સાધ્ય નથી રહેતું, પણ વિશ્વસેવાનું સાધન બની જાય છે.

લગ્નને આમ વિશ્વસેવાના સબળ સાધન રૂપે શ્રી. ગોવર્ધનરામ પણ જુએ છે. એમની 'સ્નેહમુદ્રા'માં ને 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં આ વાત પ્રતીત થાય છે.

ઉત્કટ ધર્મભાવનાને પણ સમન્વયયુગના એક વિશિષ્ટ લક્ષણ તરીકે ગણી શકાય. નૂતન સંસ્કૃતિના તેજમાં ધર્મને નામે જડ ઘાલીને બેસી રહેલી રૂઢિઓ આથમવા લાગી હતી; પણ ધર્મ વિના અને ઈશ્વર વિના એ યુગને ચાલતું ન હતું. મનુષ્યની સર્વતોમુખી પ્રવૃત્તિનું એકમાત્ર પ્રેરકબળ એ યુગની દૃષ્ટિએ ધર્મ જ હતું. આ ધર્મભાવના પ્રચલિત ધર્મભાવનાની સાથે — ક્રિયાકાંડમાં અને એવી બાહ્ય ઉપાધિઓમાં પુરાઈ રહેલી ધર્મભાવનાની સાથે — મેળ ખાતી નથી. સમન્વયયુગની ધર્મભાવના તો આત્મવિશોધન અને આત્મવિસર્જન પર સ્થપાઈ છે. એ ધર્મભાવના માત્ર ઈશ્વરચિન્તનમાં જ મ્હોરે એવું નથી. એ તો રાષ્ટ્રસેવામાંયે વ્યક્ત થાય ને લોકસેવામાંયે વ્યક્ત થાય. એ ધર્મ એટલે सेवाधर्मः ॥

એ ધર્મભાવનાને લીધે જ તે યુગની કૃતિઓમાં આટઆટલી તપશ્ચર્યા વ્યક્ત થાય છે. એક ન્હાનાલાલની જ વાત કરીએ તોય માનવજીવનમાં સંયમની ને તપની આવશ્યકતા વિશે એમણે કેટલું બધું ગાયું છે? એમની કઈ કૃતિનું મંડાણ સંયમ પર અને તપોમૂલક ત્યાગ પર નથી થયું? 'શતદલ પદ્મમાં પોઢેલો પરિમલ' પામવાના એના પ્રયત્ન ક્યાં ક્યાં નથી થયા? 'ઇન્દુકુમાર' 'જયા અને જયન્ત,' 'રાજર્ષિ ભરત,' 'પ્રેમકુંજ,' બધે જ આ ધર્મભાવના વિલસે છે.

કાશીરાજશેવતી અક્ષયતૃતીયા સુધી સંયમ પાળે; ઇન્દુકુમાર એક વરસ સુધી વ્રત આચરે; 'પ્રેમકુંજ'નો નાયક બાર બાર વરસની તપશ્ચર્યા કરે; જયા અને જયન્તની તપશ્ચર્યા જીવનભર લંબાય: આમાં બધે સંયમનાં ને તપનાં જ ગીત નથી સુણાતાં?

ન્હાનાલાલનાં બધાં જ નાટકોમાં સંકળાયેલી અગમ્યતા અને ગહનતા પણ આ ઉત્કટ ધર્મભાવનામાંથી જ જન્મી છે એમ કહી શકાય. પુરુષાર્થ કરતાં પ્રારબ્ધમાં એમને વધારે શ્રદ્ધા છે. એ શ્રદ્ધા પણ આ મૂળમાંથી મ્હોરી છે. ઉપનિષદ, ભગવદ્‌ગીતા, શિક્ષાપત્રી, વૈષ્ણવી ષોડશ

ગ્રન્થો, વગેરેનાં ભાષાન્તરોનું ઝરણ પણ આ જ ભાવના છે. ‘ વિશ્વ-ગીતા ’ના ‘ પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ ’ (૨-૫) અને ‘ શાહાનશાહ અકબરશાહ ’ની ધર્મસમન્વયની મંગળ ભાવના પણ આ સમન્વયયુગની ઉદાત્ત ધર્મભાવનામાંથી જ પ્રકટી છે.

કવિની આ ધર્મસમન્વયની ભાવનાનો આટલો વિસ્તાર થયો તે સમન્વયયુગનાં પ્રેરકબળોને લીધે, પણ એનાં મૂળ તો કવિના આનુવંશિક સંસ્કારોમાં જ આપણને મળે છે. માતાપિતાના વરદ હસ્તે એ આર્યભાવનાનાં મૂળ રોપાયાં.

સંચી’તી જન્મતાં વેળ આપે જે મુજ અંતરે,
નિભાવ્યો આર્યતાએ એ, ને બચાવ્યો પ્રભુવરે.
(પિતૃતર્પણ.)

એને કૂંપળો ફૂટી એના શાળાગુરુ કાશીરામ દવેના હાથે. ગુરુદેવે બાળકનો પુરુષ સર્જ્યો; તેને ‘ સરસ્વતીની વીણા ’ સંભળાવી; તેના ‘ અંધકારનાં બારણાં ’ ઉઘાડ્યાં; તેનું ‘ મેધાજનન ’ કર્યું.

પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળાની કૂંચી તરીકે કવિ ‘ Criticism of Life ’ ‘ આપણા સંસારપ્રશ્નોની પર્યેષણા ’ આપે છે. પણ એ પર્યેષણા થયેલી છે કેવળ આર્યત્વની જ દષ્ટિએ. અનાર્ય એવું પ્રેમભક્તિ ગ્રન્થમાળામાં કશું છે જ નહિ. પ્રેમભક્તિ ગ્રન્થમાળા એટલે આર્યત્વની ગુણગાથા, આર્યત્વની પ્રચારસંહિતા.

અને કવિ ન્હાનાલાલના નામ સાથે જ આપણી દૃષ્ટિ પાસે શું શું ખડું નથી થતું ? કવિ ન્હાનાલાલ એટલે ગુજરાતના અગ્રણી કવિ ને નાટકકાર; નવલકાર ને નવલિકાકાર; ન્હાનાલાલ એટલે આપણા પ્રથમ પંક્તિના ચિંતક, નિબંધકાર ને વિવેચક; ન્હાનાલાલ એટલે જીવનચરિત્રલેખક અને ભાષાન્તરકાર; ન્હાનાલાલ એટલે ગુજરાતી ભાષાના પ્રવાહને કોઈ નૂતન જ દિશાએ વાળનાર બલભદ્ર.

આમ ન્હેનાલાલ સાહિત્યના કયા ક્ષેત્રમાં ઘૂમ્યા નથી ? ન્હાનાલાલની આ સર્વતોમુખી પ્રવૃત્તિ, ગુજરાતી સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટેના તેમના જીવનભરના આ એકનિષ્ઠ પ્રયત્નો, આટલું અવિચ્છિન્ન

શારદોપાસન : આ બધું એમના પુરોગામીઓમાંથી નર્મદ સિવાય બીજા કોનું સ્મરણ કરાવે તેમ છે?

અને ન્હાનાલાલનું કવન જ શા માટે? તેમનું જીવન પણ નર્મદનું જ સ્મરણ નથી કરાવતું? તેમની મસ્ત મનોદશા, તેમની અણનમ વટ, તેમનો જલદ મિજાજ; તેમનો ઉત્કટ દેશપ્રેમ અને એટલી જ અખંડ કર્તવ્યનિષ્ઠા : આ બધાં નર્મદનાં જ લક્ષણો નથી? નર્મદ 'જીવનભરનો જોદ્ધો' હતો, તો ન્હાનાલાલ પણ ક્યાં હથિયાર મ્યાન કરીને બેસી રહ્યા છે? નર્મદના સ્પષ્ટવક્તૃત્વે તેના અનેક શત્રુઓ જન્માવ્યા હતા, તો ન્હાનાલાલનું સ્પષ્ટવક્તૃત્વ પણ ક્યાં બધાંને ફૂલની માળા જેવું લાગ્યુ છે? નર્મદનું માથું કલમને ખોળે ઢળેલું હતું, તો ન્હાનાલાલનું માથું ક્યાં મખમલમશરુને ઓશીકે ઢળ્યું છે? નર્મદની ઉદારતા અને ન્હાનાલાલની ઉદારતા પણ સરખી નથી?

અલબત્ત, નર્મદનો યુગ અને ન્હાનાલાલનો યુગ બંને જુદા છે: એટલા પૂરતી બંનેમાં ભિન્નતા રહે; પણ એકંદર મૂળતત્ત્વો તો નર્મદનાં ને ન્હાનાલાલનાં સરખાં જ છે. ન્હાનાલાલ એટલે નર્મદની જ સંશોધિત આવૃત્તિ.

આ ન્હાનાલાલે આપણા સાહિત્યમાં આટઆટલું કર્યું ને હજીયે કર્યે જ જાય છે : કર્યે જાય છે એટલે જ એમની બધીયે કૃતિઓનું સમગ્ર દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન અત્યારે ન થઈ શકે.

પરંતુ અત્યાર સુધીની કૃતિઓમાં કવિનું વ્યકિતત્વ ઘણે અંશે પ્રકટ થઈ ચૂકયું છે; અને હવે પછીની કૃતિઓમાં એ વ્યક્તિત્વના વિશેષ અંશો પ્રકટ થવાને અવકાશ બહુ ઓછો છે. એટલે એમની સાહિત્યસેવાનાં મુખ્ય મુખ્ય લક્ષણોની સમીક્ષા આપણે કરી શકીએ.

એ સમીક્ષા શરૂ કરતાં જ પ્રથમ યાદ આવે છે તેમનું કવિત્વ. અવટંકે ને ધર્મે, જીવનમાં ને કવનમાં એ મુખ્યત્વે કવિ જ રહ્યા છે. તેમનાં નાટકો ને નવલકથા, નવલિકા ને નિબંધો : ગમે તે કૃતિમાં પણ આત્મા તો કવિનો જ ઝળકે છે. 'જયા અને જયંત,' 'ઇન્દુકુમાર,' 'વિશ્વગીતા' વગેરે કૃતિઓને નાટકો કહેવામાં આવે છે. નાટકો કહેવામાં આવે

છે એટલું જ નહિ પણ શેલીનાં Lyrical Dramas ભાવનાપ્રધાન નાટકોની સાથે એ કૃતિઓને સરખાવવામાં આવે છે. તેમાંય 'જયા અને જયન્ત' તો રંગભૂમિ પર ભજવાઈ ગયું છે, એટલે એ તો નાટક હશે જ એમ માનવાને કારણ પણ મળે છે.

પણ, વસ્તુ, પાત્રવિધાન કે સંવાદ: એક પણ દૃષ્ટિએ તેમાં નાટ્યતત્ત્વ દેખાય છે? એમનું 'જયા અને જયન્ત' લઈએ—કવિનાં બીજાં નાટકો કરતાં એમાં વસ્તુ કંઈક વધારે છે એટલા માટે—પણ 'જયા અને જયન્ત'નું વસ્તુ નાટક કરતાં વાર્તાને વધારે અનુકૂળ હોય તેવું નથી લાગતું? 'જયા અને જયન્ત' ભજવાતું મેં જોયું નથી; પણ જ્યારે જ્યારે હું એ વાંચીને ઊઠ્યો છું, ત્યારે ત્યારે જાણે હું વાર્તા વાંચીને જ ઊઠ્યો હોઉં તેવો ભાવ મને થયો છે; અને આજથી દસેક વરસ પહેલાં મેં જ્યારે એ પહેલી વાર વાંચ્યું ત્યારે, કોણ જાણે કેમ પણ, મને 'સરસ્વતીચંદ્ર'નું સ્મરણ થયેલું.*

* એ સ્મરણ કેમ થયેલું તેની પૂરી વિગતો અત્યારે યાદ નથી. પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદસુન્દરીનાં, તો 'જયા અને જયન્ત'માં જયન્ત અને જયાનાં આત્મલગ્નની ભાવના છે. સ૦માં સરસ્વતીચંદ્ર ગૃહત્યાગ કરે છે; તો જ૦માં જયાને ગૃહત્યાગ કરવો પડે છે. સ૦માં સરસ્વતીચંદ્ર અકસ્માત્ ચદ્રુશૃંગના આશ્રમે જઈ ચડે છે. જ૦માં જયા પણ અકસ્માત્ હરિકુંજના આશ્રમે જઈ ચડે છે. બન્નેને એ આશ્રમમાં જ પોતપોતાની મનોમૂર્તિઓને મળવાનું પ્રાપ્ત થાય છે. અને બન્ને ત્યાં જ વિશ્વસેવાના આદર્શ માટે દેહલગ્નના વિચારનો ત્યાગ કરે છે.

આટલાં મુખ્ય બિન્દુઓએ કદાચ એ સામ્ય સુઝાડ્યું હોય. ઉપરાંત 'જયા અને જયન્ત'નું 'એક દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના' પણ કવિને 'સરસ્વતીચંદ્રના નાટક સંબંધી પડેલી તકરાર' પરથી થઈ. જુઓ: 'સરસ્વતીચંદ્રના નાટક સંબધી પડેલી તકરારના પ્રો. ગજ્જર પંચ હતા. પણ રસાયનશાસ્ત્રને તો જેમ પ્રત્યેક પ્રયોગ કોઈક નિયમનું મૂર્ત સ્વરૂપ છે તેમ, તે કલ્પનાપ્રધાન રસાયનશાસ્ત્રી સન્મુખ તો એ તકરારના પરમાણુઓમાં આધુનિક નાટકની

'સરસ્વતીચંદ્ર'ના તો કુમુદસુન્દરી અને સરસ્વતીચંદ્રના બુદ્ધિધનને ઘેર અને યદુશૃંગ પરના મિલન જેવા કેટલાક પ્રસંગો હજીયે રંગભૂમિ-ક્ષમ કહી શકાય. પણ 'જયા અને જયન્ત'માં એવા તીવ્ર અને કરુણતમ મન્થનવાળો પ્રસંગ એક પણ નથી. એટલે પ્રસંગની દૃષ્ટિએ 'જયા અને જયન્ત' — એક કરતાં વધારે વખત રંગભૂમિ પર ભજવાઈ ગયું હોવા છતા — મને તો નિષ્ફળ લાગે છે.

અને પાત્રનિરૂપણમાં ન્હાનાલાલ ભાગ્યે જ કદી સફળ થયા છે. ન્હાનાલાલનાં પાત્રો એટલે માત્ર ભાવનાઓ, વ્યક્તિત્વ જેવું કશું પણ એમનાં પાત્રોમાં ન મળે. એકાદી કોઈ ભાવનામાં થોડાઘણા આછાપાતળા રંગો પૂરીને જાણે ચીતરી દીધી હોય તેવી એમની પાત્રસૃષ્ટિ છે. એમનો જયન્ત કે ઇન્દુ, ભરત કે સૌભાગ્યચન્દ્ર: કોઈ પણ નાયક લઈએ.

સ્નેહના શ્રમ સહુના ફળજો!
સિધાવો, મા રોકાવ આજ.
સ્નેહીની સેવા કરો,
સેવાનાં ફળ ફળશે તમારાં.

આ ઉક્તિઓ આ ચારમાંથી કોઈના પણ મોઢામાં મૂકી હોય તો ભળે તેમ નથી? સાધારણ રીતે, આ ઉક્તિઓનો બોલનાર કોણ હશે તેની ખબર પડી શકે તેમ નથી. અને એ દોષ જ પાત્રવૈશિષ્ટ્ય સર્જી શકતો નથી.

ન્હાનાલાલનાં પાત્રોમાં જેમ વૈવિધ્ય નથી, તેમ પાત્રગત સંકુલ મનો-

---

સુધારણાનો મહાપ્રશ્ન ખડો થયો હતો. મને પણ એક દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના થઈ.'

('જયા અને જયન્ત'ની પ્રસ્તાવના)

આમ 'જયા અને જયન્ત'ની રચનાનું એક કારણ 'સરસ્વતીચંદ્ર' પણ ખરું. એટલે પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની છાયા જાણેઅજાણ્યે 'જયા અને જયન્ત' પર વત્તીઓછી અંશે પડે.

દશાનું આલેખન પણ નથી. તેમનાં સારાં પાત્રો સદાયે સારાં જ રહે છે. ખરાબ પાત્રો એકલાં ખરાબ જ રહે છે. તેમનાં સારાં પાત્રોને પાપ કે મોહની લાલચોથી લોભાવાનો પ્રસંગ જ મળતો નથી; ખરાબ પાત્રોમાં ઉચ્ચ કહી શકીએ તેવા એકાદ અંશનેય સ્થાન નથી. તેમનાં પાત્રોમાં જીવન ધબકી રહેતું નથી, ચેતન થનગનતું નથી, જોબન ઊછળતું નથી. જયા, જયન્ત, ઇન્દુ, વિલસુ, સૌભાગ્યચંદ્ર, યશ—બધાં, થનગનતા યૌવનમાંય કેવાં ડાહ્યાંડમરાં, કેવાં સારમાણસાઈવાળાં વેદિયાં લાગે છે! જીવનની રેખા સરખીયે દેખાય છે તેમાંના કોઈમાં? તેમને સર્જતી વેળા કવિ જાણે કવિ મટી જઈને ધૂળી નિશાળના શિક્ષક બની જાય છે. ડોળા ફાડીને તે 'એક હાથ,' 'બે હાથ,' 'અદબપલાંઠી'ના હુકમ છોડે છે. ને આ ચેતનહીન ચેતનવ્યક્તિઓ હાથ ઊંચા કરે છે ને અદબપલાંઠી વાળે છે.

આ નિર્જીવ અને વૈવિધ્યહીન આલેખનને લીધે જ કવિની પાત્રસૃષ્ટિ આપણા હૃદય પર સમાધિનું આવરણ ચડાવી શકતી નથી, આપણને બ્રહ્મના આનંદનો અનુભવ કરાવી શકતી નથી. તેમની પાત્રસૃષ્ટિમાં જો કંઈક સજીવ કહી શકાય તો ઐતિહાસિક નાટકો અને 'વિશ્વગીતા'ના પંચવટીને પુણ્યતીર્થની અને ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીરની પાત્રસૃષ્ટિ. એ પાત્રસૃષ્ટિની સજીવતા પણ કવિની સર્જકતા કરતાંય પાત્રોના આપણી સાથેના ચિરપરિચયને લીધે છે એમ હું માનું છું. ઘૂંટણિયાં તાણતાં ત્યારનાં આપણે સીતાના ને દ્રૌપદીના પરિચયમાં આવ્યાં છીએ. એમનાં નામ સાંભળતાં જ આપણા હૃદયના અનેકાનેક સંસ્કારો જાગ્રત થઈ જાય છે, અને આપણે આપણી જાતને તેમના પ્રવાહમાં તણાવા દઈએ છીએ. આ નામમાં જ એવું કંઈ વશીકરણ ભર્યું છે કે એ નામ તળેના ગમે તેવા આલેખનનેય આપણે સહી લઈએ છીએ. કવિની એ પાત્રસૃષ્ટિની સજીવતા આ નામમન્ત્રના મહિમાને લીધે જ છે, એમ કહી શકાય.

અને પાત્રસૃષ્ટિ જ્યાં આટલી નિર્જીવ હોય, ત્યાં સંવાદોમાં સજીવતા કેવી રીતે આવે? એમના દેવર્ષિ કે નેપાલી જોગણ, પાંખડી કે પારધિ,

જયા કે નૃત્યદાસી, ઇન્દુ કે વામાચાર્ય : જે હોય તે બધાં જ ડોલન-શૈલીમાં બોલે એટલું જ નહિ, પણ બધાં જ પોતાની વાણીને તેજઘડ્યા શબ્દોથી મઢે :

ને કુંવરી ! તું યે હાચી;
વનની રાણી થવા જેવી હો.
હરિણી પાણીપન્થી
પણ તું તો વાયુવેગી.

થા મ્હારા ઝુંડની મહારાણી
મોરપીંછનો મુગટ માથે,
ને પર્વતના રાજમહેલ ! (જ. જ. ૨.૪.)

આપણે ત્યાં તો ઠીક, પણ જ્યાં સાડી નવ્વાણું ટકા પ્રજાએ અક્ષરજ્ઞાન લીધું છે એવા દેશના પારધિની જીભેય આ શબ્દો કદી ચડી શકે તેમ લાગે છે ? સંવાદોની આવી કલાને સફળ કઈ રીતે કહી શકાય ?

આમ વસ્તુ, પાત્રાલેખન કે સંવાદ : કોઈ પણ દૃષ્ટિએ ન્હાનાલાલનાં નાટકો સફળ નથી.

અને જેવું નાટકોનું તેવું જ તેમની લલિત વાઙ્મયની બીજી કૃતિઓનું. તેમની નવલિકાઓમાં નવલિકાનાં તત્ત્વો નથી; નવલકથામાં નવલકથાનાં તત્ત્વો નથી. ન્હાનાલાલ સર્જનાત્મક સાહિત્યના કાવ્યેતર કોઈ પણ અંગનું આલેખન કરે તેમાં ભાગ્યે જ સફળ થાય છે અને તેમ છતાં પણ એમનું વશીકરણ તો એનું એ રહે છે. નથી આપણે તેની કૃતિઓ વાંચતાં અટકતા; નથી તેમના તરફ આપણને અભાવો થતા; નથી તેમના વિશેનું આપણું માન ઓસરતું. કવિનું કોઈ પણ પ્રકાશન વગર જાહેરખબરે, વગર અવલોકને કે વગર અભિપ્રાયે ખપી જાય છે એ એક પ્રસિદ્ધ હકીકત છે. એમનાં સારાંનરસાં કોઈ પણ પ્રકાશનની અમુક પ્રતો તો આપોઆપ ખપી જાય તેવડો વાચકવર્ગ

તો તેમણે મેળવી લીધો છે અને તેના કરતાંય અતિશય વિશાળ તો તેમનો પ્રશંસક વર્ગ છે. આ બધી મહત્તાનું ને લોકપ્રિયતાનું કારણ શું ? કવિનાં પ્રકાશનોમાં એવું તે કયું તત્ત્વ રહેલું છે કે તેને જોતાં જ આપણો વાચકવર્ગ અહોભાવથી ભરાઈ જાય છે ?

કારણોમાં પ્રથમ તો મને લાગે છે એના કવિનું નામ. કવિ ન્હાનાલાલનું નામ જ એમની ગમે તે કૃતિને પ્રશસ્ત બનાવી શકે તેમ છે. એમનો ઉત્કૃષ્ટ કવિયશ એમના વાચકોનાં હૃદયમાં સબળ પૂર્વગ્રહ જન્માવે છે; અને ન્હાનાલાલ કવિ તરીકે જેટલા સારા છે તેટલા જ નાટકકાર કે નવલકાર તરીકે પણ હશે એમ પહેલી પળે ઠસાવી દે છે અને શ્રદ્ધાળુ ભક્તની આંખમાં જેમ એના ઇષ્ટદેવની મૂર્તિની કુરૂપતા વસતી નથી તેમ કવિના વાચકની આંખે કૃતિની ક્ષતિઓ ચડતી જ નથી.

આ નબળાઈ માત્ર આપણી જ નથી, આપણા યુગની જ નથી; એ તો 'સર્જનજૂની' ને સર્વવ્યાપી છે. કોઈ પ્રબળ વિભૂતિના વ્યક્તિત્વને આપણે એના જીવનનાં અનેકવિધ પાસાંઓમાં એવું સેળભેળ કરી દઈએ છીએ કે એમાંનું એક પણ પાસું આપણે કેવળ તટસ્થ દૃષ્ટિબિન્દુથી જોઈ શકતા જ નથી. રવીન્દ્રનાથ કવિ તરીકે વિશિષ્ટ સિદ્ધિને પ્રાપ્ત કરે, એટલે ચિત્રકાર તરીકે પણ એ પ્રથમ પંક્તિના જ હોય એમ આપણે માની લઈએ છીએ. મહાત્માજી સંત તરીકે અદ્વિતીય અને રાજકીય નેતા તરીકે અપૂર્વ, એટલે શુદ્ધ સાહિત્ય વિષેના એમના વિચારો પણ પ્રમાણભૂત ગણાવા જોઈએ. અને આમ જ આપણાં 'ઘરદીવડાં'ના પ્રસંગોમાં પણ બનતું આવ્યું છે. આપણે ભૂલી જઈએ છીએ કે જીવનની જુદી જુદી કાર્યદિશાઓમાં જ નહિ, પણ એકની એક કાર્યદિશામાં પણ માનવીનું પોત એકસરખું જ રહેતું નથી. જીવનની કોઈ પરમ ધન્ય પળે થઈ ગયેલા આત્મકળાના આવિષ્કારની લગોલગ તો એ જ સર્જકની બીજી કોઈ કૃતિ પણ ભાગ્યે જ આવી શકે. તેમ છતાં પણ મુગ્ધતાથી, પક્ષપાતથી, તટસ્થતાના અભાવથી કે વિરોધની અશક્તિથી આપણે એની વિશિષ્ટ કાર્યદિશાનાં જ નહિ, પણ બીજી બધી દિશાઓનાં ફૂલોને પણ વધાવતા જઈએ છીએ.

પરંતુ આ પહેલું કારણ તો સર્વસામાન્ય છે. જેટલે અંશે એ કવિ ન્હાનાલાલને લાગુ પડે તેટલે અંશે એ આપણા બીજા સિદ્ધહસ્ત લેખકો, બળવન્તરાય ઠાકોર, નરસિંહરાવ દીવેટિયા, કાન્ત, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે ધૂમકેતુનેય લાગુ પડે. એટલે આપણે કવિ ન્હાનાલાલની મહત્તાના વિશિષ્ટ લક્ષણ–કવિત્વ–ને જ તપાસીએ.

આપણે પ્રથમ જોઈ ગયા તેમ, સર્જનાત્મક સાહિત્યના અંગે-અંગમાં વિહાર કરવા છતાં પણ ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે કવિ જ રહ્યા છે. એમની પ્રત્યેક કૃતિમાં આ લક્ષણ ઝળકી રહે છે, એટલું જ નહિ પણ એમની કેટલીક કૃતિઓની ખામીઓનાં મૂળ તરીકે પણ અમુક અંશે તો આ લક્ષણ જ જવાબદાર છે. એટલે એની જ કેટલીક વિશિષ્ટતાઓનું દર્શન કરવું રસપ્રદ થઈ શકશે.

અને એ દર્શન શરૂ કરતાં જ પ્રથમ યાદ આવે છે કવિની ભાષા : ન્હાનાલાલ પહેલાં ગુજરાતી ભાષાએ આવું તેજ, આવું લાલિત્ય, આટલી કોમળતા ને આટલી રંગદૃષ્ટિ ક્યારે જોઈ હતી ? ન્હાનાલાલને હાથે થયો તેટલો ભાષાનો વિકાસ, એક ગોવર્ધનરામને બાદ કરતાં, બીજા કોને હાથે થયો છે ? સંસ્કૃત, ફારસી, ગુજરાતી અને કાઠિયાવાડી લોકસાહિત્યના શબ્દોનું સુરેખ સંમિશ્રણ કરીને ગુજરાતી ભાષાને આવો ઓપ ન્હાનાલાલ પહેલાં કોણે આપ્યો છે ? ‘વસન્તોત્સવ’ બહાર પડ્યું ત્યારથી જ ગુજરાતી ભાષામાં નવા યુગનો ઉદય થયો. ગોવર્ધનરામભાઈની ભાષા ધીરગંભીર યૌવના જેવી હતી. નરસિંહરાવ-ભાઈની ભાષા શાન્ત, સ્વચ્છ, નિર્મળ કુલવધૂ જેવી થઈ; ન્હાનાલાલે એને રમતિયાળ બાલિકા જેવી બનાવી દીધી. પ્રૌઢતા અને ભવ્યતાનો એણે ત્યાગ કર્યો નહિ; પણ એમાં ચાપલ્ય અને કાન્તિનાં અપૂર્વ તત્ત્વો ભળ્યાં.

કવિ ન્હાનાલાલમાં ઉચ્ચ કાવ્યતત્ત્વ રહેલું છે કે નહિ, કવિનાં કાવ્યોમાં વાચ્ય કરતાં વ્યંગ્ય વધારે છે કે નહિ, કવિની શબ્દગૂંથણી પાછળ કોઈ ઉન્નત હૃદયભાવ, કોઈ આત્મબહલાવન્તો રસ રહ્યો છે કે

એવો અનુકર્તા કવિનો કોઈના દીઠામાં આવ્યો છે? એમનું અનુકરણ કરવા જતાં જનાર્દન પ્રભાસ્કરના હાથ હેઠા પડ્યા. અંબારવાળા લતીફે ઠોકરો ખાધી. 'કોકિલ' પોતાની ચાલનેયે ભૂલી ગયા. માત્ર કેશવ શેઠ જ એમાં કંઈક સફળ થયા. બાકી તો કવિનું શૈલીબ્રહ્માંડ બ્રહ્મે પાથર્યું છે તેમાં કવિ એકલા જ ઊડી રહ્યા છે.

અલબત્ત, આ વિધાન કરતી વેળા આપણે એક હકીકતને ન ભૂલીએ. આ શૈલીનું ગંભીરતાથી અનુકરણ કરવું અઘરું છે એ ખરું, પરંતુ ઉપહાસ માટે એથી વધારે અનુકૂળ શૈલી ભાગ્યે જ મળે તેમ છે. ગંભીરતાથી એને અપનાવવા જનારા કવિ ન્હાનાલાલ સિવાયના લેખકોને ઉપહસનીય બનાવવામાં એ સફળ થઈ છે, એટલું જ નહિ પણ ઉપહાસ માટે એને વાપરનારા લેખકોના હાથમાં પણ એ એટલી જ સફળ થઈ છે. મોટાલાલનું 'પ્રભાતનો તપસ્વી' ને સુંદરમ્‌નું 'એક રસનાટિકા' આનાં સરસ ઉદાહરણો છે. મુનશી અને રમણલાલનાં નાટકોના 'કવિ'ઓ બહુ સફળતાથી આ શૈલીનું અનુકરણ કરી શકે છે. પ્રો. ઠાકોરના 'સોવિએટ નવજુવાની'નો શંખરાજ ચારણદાનજી પણ ક્યાંક ક્યાંક આ શૈલીમાં ખીલી ઊઠે છે. અને આ પરથી જ્યાં જ્યાં કવિનું પાત્ર ઉપહાસ કરવા માટે સરજવાનું હોય, ત્યાં ત્યાં તેના મોઢામાં આ શૈલી મુકાવી જોઈએ એવી પ્રણાલિકા આપણે ત્યાં બંધાઈ ગઈ છે.

આમ, આ શિવધનુષ્યનો ઉપયોગ માત્ર ન્હાનાલાલને જ આવડે છે. અને ન્હાનાલાલને આવડે છે એટલું જ નહિ, પણ બીજા કોઈને આવડતો નથી. ન્હાનાલાલે એ શૈલીમાં ગમે તેટલી સફળતા મેળવી હોય, પણ તે માત્ર વ્યક્તિગત છે. અને વ્યક્તિગત સફળતાનું મૂલ્ય, સર્વ-

---

એ સંપ્રદાયની અસર ઝીલનારા સામળદાસ ગાંધી, છેલશંકર વ્યાસ, વગેરે લેખકો, મુનશીના અનુકર્તાઓમાં 'ગુજરાત' સંપ્રદાયના લગભગ ઘણાખરા લેખકો, બટુભાઈ, ધનસુખલાલ; લીલાવતી, વગેરે.

કાલીન દૃષ્ટિએ, ઝાઝું આંકી શકાય નહિ. મહાકાવ્યને અનુકૂળ તત્ત્વો એ શૈલીમાં હોત તો અત્યાર પહેલાં જ એમાં અસંખ્ય પ્રયોગો થઈ ચૂકયા હોત અને પૃથ્વી છન્દના આટલા પ્રચાર માટે અવકાશ ન રહેત.

એક બીજી રીતે પણ આ મુદ્દો સ્પષ્ટ થશે. આજે ગુજરાતમાં છન્દોના આટઆટલા પ્રયોગો થાય છે. ઉપજાતિ – વસન્તતિલકા, શિખરિણી – સ્રગ્ધરા, પૃથ્વી – સ્રગ્ધરા, પૃથ્વી – અતિપૃથ્વી, મન્દાક્રાન્તા – સ્રગ્ધરા, વગેરે છન્દોનાં અસંખ્ય મિશ્રણો થાય છે. મિશ્રોપજાતિ, પૃથ્વી અને અનુષ્ટુપ તો ઠીક, પણ શિખરિણી અને શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવા છન્દોને પણ પ્રવાહી બનાવવામાં આવે છે. છંદની પંક્તિઓની અને ચરણોની સંખ્યામાં પણ વધારોઘટાડો કરવામાં આવે છે. છંદને અલ્પગેય અને અગેય બનાવવા માટે તેમાં શ્રુતિભંગ, યતિભંગના પ્રયોગો કરવામાં આવે છે. આ બધું થાય છે ખરું; પરંતુ એ કરવા માટે કોઈને કોઈ પ્રકારના છંદની આવશ્યકતા તો નવકવિઓને પણ રહે છે. કવિમાનસ જો છન્દને – છન્દમાં રહેલાં બંધનોને નહિ પણ એમાં રહેલાં સંવાદને – સ્વભાવથી જ ન ઝંખતું હોત, તો આ છંદોને કયારનાયે ફગાવી દેવામાં આવ્યા હોત અને અત્યારની કવિતાનું કીડિયારું ડોલનશૈલીથી જ ઊભરાતું હોત.

ભાષા અને શૈલી સાહિત્યનાં અવિયોજ્ય અંગ છે એ ખરું. કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિની સમીક્ષા એમની સમીક્ષા વિના અધૂરી ગણાય એ પણ ખરું. તેમાંય જો આપણે What oft was thought but never so well expressed એ લક્ષણને માન્ય રાખીએ તો એનું મહત્ત્વ અધિકતર વધી જાય એ પણ ખરું. પરંતુ ભાષા અને શૈલી જ સાહિત્ય નથી. ભાષા અને શૈલીમાં જ અટવાઈ જનાર ભાગ્યે જ આગળ વધી શકે છે. કવિની મનોરમ ભાષા અને અપૂર્વ શૈલીથી મંત્રમુગ્ધ બની જઈને એમને 'ન્હાનલદેવ' કહી બેસનાર વ્યક્તિઓને મેં જોઈ છે. અને આજ સુધી પણ એ વ્યક્તિઓ કવિની

ભાષાનાં વખાણ કરવાથી વધારે આગળ નથી ગઈ, એ મારો અનુભવ છે. ભાષાના જ સૌન્દર્યમાં રાચવું ને શબ્દોના સંગીતથી જ ડોલી ઊઠવું એ તો પ્રાથમિક મનોદશા છે. કવિત્વ ભાષા દ્વારા વ્યક્ત થાય છે એ ખરું, પણ કવિત્વ ભાષામાં જ આવીને નથી વસતું. એટલે આપણે હવે કવિ ન્હાનાલાલના કવિત્વના આન્તરદેહ તરફ જ વળીએ.

અને એ આંતરદેહ તરફ વળતાં પ્રથમ જ નજરે પડે છે એમનો વિસ્તાર. હું નાટક, નવલકથા, રાસ, નિબંધો વગેરે સ્વરૂપોના વિસ્તારની વાત નથી કરતો. સર્જનાત્મક સાહિત્યનું એવું પ્રત્યેક અંગ ને પ્રત્યેક ઉપાંગ ખીલવ્યું હોય અને છતાં કહેવાનું માત્ર થોડું જ હોય ને તેનું તે જ પુનરુક્ત થતું હોય, તો એવા વિસ્તારની કશી કિમ્મત નથી. હું તો દર્શન (vision)ના વિસ્તા ની વાત કરું છું. અનેકવિધ અને સંકુલ માનવજીવનનાં કેટલાં પાસાંને કઈ દૃષ્ટિથી કવિએ જોયાં તેના પરથી એ દર્શનનું માપ નીકળી શકે.

એ યુગના કવિ નરસિંહરાવભાઈએ મુખ્યત્વે પ્રકૃતિ, પ્રેમ અને મૃત્યુ પર જ લખ્યું. કલાપીએ મુખ્યત્વે પ્રેમની વ્યથા અને સૂફીવાદ અને અમુક અંશે પ્રકૃતિ અને ભૂતદયાનું ગાન કર્યું. બોટાદકરે માત્ર ગ્રામજીવન અને ગૃહજીવનના સૌન્દર્યને બિરદાવ્યું. ઠાકોરે પ્રેમનું અને માનવહૃદયની ઊર્મિઓનું આલેખન કર્યું. કાન્તે પણ મુખ્યત્વે પ્રેમની કરુણાનો જ – પ્રો. રવિશંકર જોશી પોતાના એક લેખમાં સરસ રીતે બતાવે છે તેમ, 'પ્રેમ છે, એટલા માટે પ્રેમ માગી શકું નહિ?' એ પ્રશ્નનો આર્ત્તરવ કર્યો. ત્યારે ન્હાનાલાલે પ્રેમનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,[1] સમાજજીવનનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,[2] રાજધર્મ અને રાષ્ટ્રધર્મનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,[3]

૧. વસન્તોત્સવ, ઈન્દુકુમાર, જયા જયંત, પ્રેમકુંજ.

૨. સંસારમન્થન.

૩. રાજર્ષિ ભરત, રાજસત્રોની કાવ્યત્રિપુટી.

ઐતિહાસિક વિષયો લીધા,[4] પૌરાણિક વિષયો લીધા,[5] અને જીવનના સનાતન પ્રશ્નો પણ ચર્ચ્યા[6]. એમણે 'સ્નેહીનાં સોણલાં આવે સાહેલડી, ઉરના એકાંત મારા ભડકે બળે'માં નવમુગ્ધાની પ્રેમોર્મિઓથી શરૂ કરીને 'બ્રહ્માંડ બ્રહ્મે પાથર્યું', સુખકુંજ સમ ઊંડું'માં મસ્ત અવધૂતની મનોદશા અને 'ચોરવાડ' જેવાં કાવ્યોમાં અતિરમણીય પ્રકૃતિવર્ણનનું ચિત્રણ કર્યું. એમના યુગના બધાયે પ્રધાન વિષયોમાં — પ્રકૃતિ, પ્રેમ, રાષ્ટ્રપ્રેમ, તત્ત્વજ્ઞાન, લગ્ન આદિ બધા વિષયોમાં એ ફરી વળ્યા.

આટલો વિસ્તાર એમના યુગમાં કે એમના પુરોગામીઓમાં પણ કોઈનો નથી.

'પુરોગામીઓમાં પણ કોઈનો નથી.' એમ કહેતાં જરા અચકાવું પડે તેમ છે; કારણ કે 'મારોય નહિ?' કરતો, બાંહ્યો ચડાવતો નર્મદ સામે આવીને ઊભે છે. 'ખરું છે, બાપુ, તારા વિસ્તારની ના કેમ પડાય? તારો વિસ્તાર તો ન્હાનાલાલ કરતાં પણ વધારે. ન્હાનાલાલને તો હજી કથાકોષ કે શબ્દકોશનું સ્વપ્નુંયે આવ્યું નથી.'

પરંતુ વિસ્તાર એક જ શા કામનો? ન્હાનું બાળક ઘાના ઘા કાગળ પર શાહીસીસાપેનના લપેડા ચીતરી મારે ને સોમાભાઈ શાહ એક જ 'વાયુ અને અંજની'નું ચિત્ર ચીતરે. તેમાં પ્રવૃત્તિના ને વિષયોના વિસ્તારમાં બાળક બેશક વધી જાય, કારણ કે લપેડા ઘણા કાગળ પર હોય; એટલું જ નહિ પણ એ લપેડા એકબીજાથી જુદી જ જાતના હોય. પણ એ બધા લપેડા એક જ 'વાયુ અને અંજની'ના કવિત્વને તોલે આવી શકે ખરા?

આમ, વિસ્તાર એકલો જ કવિત્વની મહત્તામાં ભાગ નથી ભજવતો. એ વિસ્તારની સાથે ઊંડાણ પણ હોવું જોઈએ. ઊંડાણ હોય

૪. જહાંગીર – નૂરજહાન, શાહાનશાહ અકબર.

૫ કુરુક્ષેત્રના કાંડો.

૬. વિશ્વગીતા.

અને વિસ્તાર ન હોય તો હજી ચાલે; પણ ઊંડાણ વિનાના વિસ્તારની કિમ્મત કંઈ જ નથી. કલાપી અને કાન્ત, બંને કવિઓએ પ્રેમની કરુણાનું આલેખન કર્યું. તેમાં પણ વિસ્તારની દૃષ્ટિએ કાન્ત કરતાં કલાપી ક્યાંય ચડી જાય. પણ પ્રેમના અતળ ઊંડાણનો તાગ કાન્તે વધારે સફળતાથી લીધો હોવાથી, કલાપી કરતાં કાન્તનું મૂલ્ય કવિ તરીકે વધારે. અને આમ ઊંડાણની – મન્થનની તીવ્રતાની – દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એ યુગના બધાયે કવિઓમાં કાન્ત પ્રથમ આવે. વિષયોનું તેમનું વૈવિધ્ય બોટાદકર જેટલું જ મર્યાદિત છે. માનવજીવનના માત્ર બે જ પ્રશ્નોએ તેમને મૂંઝવ્યા છે. એક તો 'પ્રેમ છે, એટલા માટે પ્રેમ માગી શકું નહિ?'* અને બીજો, આ સર્જન પાછળ રહસ્યભૂત તત્ત્વ કયું છે? દયા કે ક્રૂરતા?+ આ ઉપરાંત, એકલા જ્ઞાનની નિઃસહાયતા, વિષાદ, હર્ષ, વગેરે કેટલાક પ્રશ્નો છે ખરા, પણ એ બધા ગૌણ છે. આમ વિષયોનું વૈવિધ્ય આટલું મર્યાદિત હોવા છતાં પણ કાન્તનું મન્થન તલસ્પર્શી છે. એ સનાતન પ્રશ્નોના ઊંડાણમાં કાન્ત ઊતરે છે અને તેથી જ એ એમના યુગના કવિઓમાં અગ્રપદે આવે છે.

ન્હાનાલાલના વિસ્તારમાં ઊંડાણ છે ખરું, પણ એ ઊંડાણ, કાન્તમાં છે તેમ, એકસરખું જ નથી રહેતું. લગ્ન અને સેવા વચ્ચેના સંઘર્ષનું એમનું મન્થન તીવ્ર છે: પણ રાજધર્મ કે રાષ્ટ્રધર્મ કે બીજા વિષયોનું મન્થન એટલું તીવ્ર નથી. તીવ્ર નથી એટલું જ નહિ, પણ

* આ પ્રશ્ન કાન્તનાં કાવ્યોમાં બે રીતે રજૂ થયો છે. એક તો આપણે અમુક વ્યકિતને ચાહતાં હોઈએ, છતાં એ વ્યકિત તરફથી આપણા પ્રેમનો પ્રતિધ્વનિ શા માટે નથી પડતો. આ પ્રશ્ન 'રમા,' 'કલ્પના અને કસ્તૂરી-મૃગ,' 'દેવયાની'નો પૂર્વાર્ધ વગેરે કાવ્યોમાં રજૂ થયો છે અને બીજું: બે વ્યકિતઓ પરસ્પર પ્રેમ રાખતી હોય, છતાં કોઈ અદૃષ્ટ તત્ત્વ Fate એ પ્રેમને નિષ્ફળ શા માટે કરે છે? આ પ્રશ્ન 'વસન્તવિજય' 'ચક્રવાકમિથુન,' વગેરે કાવ્યોમાં વહી રહ્યો છે.

+ 'મૃગતૃષ્ણા.'

કેટલેક સ્થળે તો મન્થનનો અભાવ જ જણાય છે. અને મન્થનને બદલે પૂર્વપક્ષી અને સિદ્ધાંતની દલીલો જ મળી આવે છે. કવિ કેટલાક પ્રશ્નોને ઝીણવટથી પૂરેપૂરા ઊંડા ઊતરી છણે છે, તો કેટલાક પ્રશ્નોને માત્ર ઉપરટપકે જ સ્પર્શ કરીને, નિવેડો લાવી આપે છે. અને ત્યારે તેમની કવિતામાં कान्तसंमित સૂચનના માધુર્યને બદલે આછોતરા પંતુજીશાહી ઉપદેશનું તત્ત્વ જ આગળ પડી આવે છે. તેમની 'ઇન્દુકુમાર' કે 'જયા અને જયન્ત' જેવી કૃતિઓ લઈએ તો તેમાં પણ આ ઉપદેશનું તત્ત્વ ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેતું નથી.

કવિનું મંથન જેમ એકસરખું નથી, તેમ તે મંથન ઘણે સ્થળે માત્ર મન્થન જ રહેતું નથી, પણ મન્થન અને શમનનું રૂપ ધારણ કરે છે. અને એક મન્થનનું શમન થયા પછી બીજા મન્થનની ઉત્પત્તિ થાય છે. 'વસન્તોત્સવ,' 'ઇન્દુકુમાર' અને 'જયા અને જયંત'માં લગ્નસ્નેહ અને સ્નેહલગ્નના મન્થનનું શમન થયું પછી થયું રાજધર્મ-વિષયક મન્થન અને 'રાજર્ષિ ભરત' લખાયું. તેનું શમન પણ તેમાં જ મળી આવે છે. પછી ચાલ્યું સાધુત્વ અને દુષ્ટતાના સંઘર્ષણનું મન્થન; અને લખાઈ 'વિશ્વગીતા.' આમ એક મન્થનની સમાપ્તિ થયા પછી બીજું મન્થન જન્મે છે અને તેનું શમન થયા પછી ત્રીજું. આ રીતે કવિની કૃતિઓમાં મન્થન અને શમનનો ક્રમ ઉત્તરોત્તર બદલાતો આવે છે. અને આખીયે 'પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાલા' મન્થન-શમનનું નિરૂપણ જ બની જાય છે.

'પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાલા'ની ચાવી તરીકે કવિ જાતે જ 'સંસાર-પ્રશ્નોની પર્યેષણા' — Criticism of life—આપે છે. અને એ ચાવીમાં જ કવિ ન્હાનાલાલનાં આટઆટલાં વિવિધ મંથન-શમનનો ખુલાસો મળી રહે છે. યુગનો કોઈ પણ પ્રધાન પ્રશ્ન કવિમાનસ પાસે ખડો થાય છે. થોડો અથવા ઝાઝો, આછો અથવા ગંભીર વિચાર કરીને કવિ એનો ઉકેલ લાવે છે. અને એ ઉકેલને મૂર્ત કરવા માટે સર્જનાત્મક

સાહિત્યના કોઈ પણ અંગનો આશ્રય લે છે, અને આ રીતે એમની સાહિત્યકૃતિઓ વરસોવરસ વધતી ચાલે છે.

અને એ ચાવીમાં જ—એ ચાવીના અતિભાનમાં જ—દેખાતી બોધપ્રધાનતાનો પણ ખુલાસો મળી રહે છે. પોતે ‘Criticism of life’ કરવા બેઠા છે એ વાત કવિના માનસમાં નિરંતર રમ્યા કરે છે. અને તેથી જ માત્ર Criticism કરીને સંતોષ નથી પામતા, પણ તેનું Significance પણ આપે છે. અને કેટલીક વખતે જીવનનું significance આપી દેવાની ઉતાવળમાં પૂરું Criticism પણ કરતા નથી. અહીં તે શુદ્ધ કલાકાર અને કવિ મટીને ઉપદેશક, પ્રચારક બની જાય છે.

કોઈપણ કૃતિની ખરી કલા તો ઉદ્દેશના ગોપનમાં જ રહેલી છે. कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे એ લક્ષણ ઘણું રહસ્યભર્યું છે; કારણ કે કલાકાર પોતાનો ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ કરવાને અને ઉપદેશ આપવાને બેસી જાય તો પંતુજીવેડામાં સરકી પડે : ને ઉપદેશ તો સગા બાપે આપેલોય કોઈને ગમતો નથી.

પરંતુ આ બધાં વિધાનોને મર્યાદિત કરનાર એક પ્રબળ અને વિશાળ અંગ કવિની સાહિત્યકૃતિઓમાં પડયું છે, અને ગમે તે પરિસ્થિતિમાં પણ એ અંગની ઉપેક્ષા કરી શકાય તેમ નથી. એ એક જ અંગને લીધે કવિનો કવિયશ આટલો ઉત્કૃષ્ટ છે. એ એક જ અંગ કવિને એમના સમકાલીનોમાં જ નહિ પણ ગુજરાતી ભાષાના સર્વકાલીન કવિઓમાં અગ્રપદ આપે છે. એ એક જ અંગ કવિના ભલભલા વિરોધીના મોઢામાંથીયે પ્રશંસાના ઉદ્ગાર કઢાવે છે. અને મને તો લાગે છે કે આજે નહિ પણ બસોપાંચસો વરસ પછીયે કવિનું નામ આપણે ત્યાં ટકશે તો એ એક જ અંગને લીધે.

એ અંગ તે કવિનાં કાવ્યો ને ઊર્મિગીતો. એમનાં નાટકો વગેરેમાં મન્થન છે; પણ સંયમી કલાના અભાવે એમાં શિથિલતા આવે

છે. એ શિથિલતા એમનાં ઊર્મિગીતોમાં નથી. એ ગીતોના ઢાળ, એના શબ્દ અને અર્થનો, સંગીતનો અને કાવ્યત્વનો મનભર, મનોહર સમન્વય, તેની કલ્પનાચારુતા, ભાવમધુરતા અને પ્રાણભૂત વ્યંજના : આ બધાં તત્ત્વોને લીધે એ ગીતોમાંનાં ઘણાં માત્ર કવિની જ કૃતિનાં નહિ, પણ સમસ્ત ગુજરાતી સાહિત્યનાં આભૂષણો બન્યાં છે.

કવિ ન્હાનાલાલનાં ગીતોની એક વિશિષ્ટતા તેના ઢાળ છે. વર્ષો સુધી કાઠિયાવાડમાં વસીને કવિએ સૌરાષ્ટ્રનાં લોકગીતોનું આકંઠ પાન કર્યું છે. પરિણામે પોતાના કવિત્વને અને ભાવનાઓને કવિ એ લોકગીતોના શ્રવણમનોહર ઢાળોમાં રેલી શક્યા છે. પોતાના ભાવને સર્વથા ઝીલી શકે તેવો ઢાળ કવિને આપોઆપ મળી જાય છે અને તેથી ઢાળના લયમાંથી જ કાવ્યત્વને પોષક ચારુતા અને સંવાદિતા નિર્ઝરે છે.

'સન્ધ્યાના આભ કેરે કાંઠડે ઉઘાડી મીટ'

જગતમાં રમણે ચડેલી વસન્તનું વર્ણન કરતા આ ગીતનો ઢાળ પણ જાણે રમણે ચઢ્યો હોય તેમ લાગે છે. તો

બ્રહ્માંડ બ્રહ્મે પાથર્યું સુખકુંજ સમ ઊંડું,
ત્યહાં એકલો ઊડું.

ધૂમકેતુના ગીતનો આ પ્રલંબ લય એ ગીતની મસ્તી અને વિષાદના વાતાવરણને પોષી રહે છે.

હર્ષકથાથી ભર્યાપૂર્યા હૈયાવાળી યશના નૃત્યગીત—
ઊંચાં આકાશ, ઊંચી વાદળી, અલી કોયલડી !

ની પંક્તિઓ પણ નૃત્ય કરી રહે છે. એ જ પ્રમાણે હૈયાના હેતથી હરખાતા અને સાથોસાથ દુનિયાના દંશથી દુભાતા આરઝૂભર્યા જીવન-લલકારને પણ અનુકૂળ લયમાં જ મઢી લેવામાં આવ્યો છે.

ગીતોના ઢાળ જેવું જ બીજું મહત્ત્વનું લક્ષણ એ ગીતોનો ઉપાડ (Opening) છે.

'બાલા! ઊગે ઊગે ત્યાં વળી આથમે રે લોલ'

કે—

'ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં રે બ્હેન!
ફૂલડાંકટોરી ગૂંથી લાવ:
જગમાલણી રે બ્હેન:
અમૃત અંજલિમાં નહિ ઝીલું રે બ્હેન!'

અથવા, કવિનાં બીજાં

'વેણી ગૂંથી ને મહીં ફૂલ હું તો ભૂલી'

કે—

'પાનાં પ્રારબ્ધનાં ફેરવું ને મહીં વાંચું વિજોગની વાત,
સ્નેહધામ સૂનાં સૂનાં રે!'

જેવાં ગીતોની પ્રારંભપંક્તિઓ પોતાની નવીનતાથી અને અપૂર્વ આકર્ષકતાથી આપણા હૃદયમાં સચોટ ઊતરી જાય છે.

ઘણી વાર કવિ આખા ગીતની અન્તિમ પંક્તિમાં એક જ શબ્દ બદલાવે છે. અને એ રીતે આખા કાવ્યમાં નવા જ અર્થનું દર્શન કરાવે છે. યશના નૃત્યગીત 'અલી કોયલડી'માં:

'બોલી ઘેલા ઘેલા મદબોલ,
બોલી કાલા કાલા બ્રહ્મબોલ.
મીઠડું ટહૂકજે રે અલી કોયલડી.'

કવિ 'મદબોલ'ને બદલે 'બ્રહ્મબોલ' એટલો જ ફેરફાર કરે છે અને કાવ્યનું આખું વક્તવ્ય હરિદર્શનના પ્યાસી આત્માની

ઉત્કંઠાનો ભાવ સૂચવી રહે છે. અને એથી પણ વધારે રસિક ફેરફાર કવિએ 'જયા અને જયન્ત'માં જયાના આવાહનગીત 'સૂના સરોવરે આવો, હો રાજહંસ'માં છેલ્લે 'સૂના'ને બદલે 'હૈયાના સરોવરે આવો હો રાજહંસ' એમ 'હૈયાના' શબ્દ મૂકીને કર્યો છે. આમ, એકાદ શબ્દને બદલીને વ્યંજનાથી નવા અર્થનું સૂચન કરવું તે પણ કવિનાં ગીતોની વિશિષ્ટતા છે.

એ ગીતોને નાટકમાં એવી સમુચિત રીતે ગોઠવવામાં આવ્યાં હોય છે કે ગીતો દૂર કરતાં નાટકનું રમ્યત્વ ઘણુંખરું ઓસરી જાય. ક્યારેક,

'એક એક વીરો હતો, વીરો હતો.'

જેવાં કે—

'સંધ્યાના આભ કેરે કાંઠડે ઉઘાડી મીટ' જેવાં ગીતો આગામી પાત્રના વ્યક્તિત્વનું અથવા આગામી બનાવનું સૂચન કરે છે, તો

'સખિ! કાલનાં સ્વપ્નાં રે
આજ મ્હારે સાચાં પડ્યાં :'

કે—

'બ્રહ્માંડ બ્રહ્મે પાથર્યું સુખકુંજ સમ ઊંડું,
ત્ય્હાં એકલો ઊડું.'

જેવાં ગીતો પાત્રના માનસદલનું આકલન કરે છે.

'જરા બાળાને બળતી બચાવો, સજન!'

કે 'હૈયાનાં હેત વ્હેતી વાંસળી વાગી!' જેવાં ગીતોમાં પાંખડી જેવું અન્ય પાત્ર નાટકના નાયક કે નાયિકાના મનોભાવનું સ્પષ્ટીકરણ કરે છે. અને આ રીતે બનતા બનાવો પર કવિત્વમય ભાષ્ય રચીને ગ્રીક નાટકોના 'કોરસ' જેવું કામ કરે છે.

'ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં, રે બ્હેન !'

જેવાં ગીતોમાં નાટકની મુખ્ય ભાવના–સ્નેહલગ્ન–નો અર્ક રજૂ થયો હોય છે, તો

'નયન નયને રે, નયન નયને પધારો, રાજબાલ !
ઘેલાં નયણાં તલપે ત્‍હાં ઘડીક આવજો રે લોલ :

જેવાં મનોહર ગીતોમાં નાટકનાં મુખ્ય પાત્રોનાં–કાન્તિકુમારી અને ઇન્દુકુમારનાં–હૃદયોનો સર્વોપરિ ભાવ–સ્નેહદેવને આવાહન–ગુંજી રહેતો હોય છે.

કવિ ન્હાનાલાલનાં ગીતો નાટકના સંદર્ભમાં બરાબર યોગ્ય સ્થળે ગોઠવાયાં હોય છે. પણ એનો અર્થ એ નથી કે એ ગીતોનું અસ્તિત્વ નાટ્યવસ્તુ પર જ આધાર રાખે છે. કવિનાં ગીતો સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે પણ એટલાં જ મોહક અને એટલાં જ મધુર હોય છે; કારણ કે એ ગીતોમાં ગાયેલા ભાવ માનવહૃદયની મૂલગત ઊર્મિઓને સ્પર્શતા હોય છે. ધન્યતા કે પિપાસા, આશા કે નિરાશા, મસ્તી કે વિષાદ, આવાહન કે રૂસણું : આ બધા ભાવ સર્વકાલીન અને સર્વવ્યાપી છે. અને કવિએ પોતાનાં ગીતોમાં આ ભાવો ગાયા છે એટલે એ ગીતોમાં સ્વતંત્ર કાવ્યત્વનો પ્રાણ પણ સ્ફુરતો હોય છે.

આ રીતે, કવિનાં ગીતો એના લયથી, ઉપાડથી, વ્યંજનાપૂર્ણ કાવ્યત્વથી અને સર્વકાલીન તત્ત્વોથી આપણા સાહિત્યમાં વિશિષ્ટ સ્થાન પામ્યાં છે.

આ ઊર્મિગીતોમાં દોષો નથી એમ નહિ. એની શબ્દાળુતા, એના અર્થની દુર્બોધતા, ક્વચિત્ મળી આવતી ભાષાની કે શૈલીની કઠોરતા કે છીછરાપણું : આ બધા દોષોને સહેલાઈથી ગણાવી શકાય તેમ છે. પણ ઊર્મિગીતોની મોહની પાસે એની સામે નજર પણ કોણ નાખે ? કવિએ બીજું કંઈ યે ન આપ્યું હોત અને એકલાં ઊર્મિગીતો જ આપ્યાં

હોત, તોપણ તેમનું સ્થાન તો આજે છે તે જ રહ્યું હોત એમ મને લાગે છે. ઉછરંગરાય ઓઝાએ જરા ડહાપણ વાપરીને, 'જયા અને જયન્ત'ને બદલે કવિનાં કેટલાંક ઊર્મિગીતોનાં ભાષાન્તર કરીને જગત પાસે મૂક્યાં હોત તો કવિને વધારે ન્યાય મળત અને ભાષાન્તરકારનો શ્રમ પણ સફળ થાત.

અને અહીં આપણા સાહિત્યની એક તેજોમય વિભૂતિની સાહિત્યકૃતિઓની સામાન્ય સમીક્ષા પૂરી થાય છે. ગમે તેટલી મર્યાદાઓ હોવા છતાં પણ કવિ ન્હાનાલાલ આપણા રંક ગુજરાતી પ્રતિભાશાળી વિભૂતિ છે. જગતકવિ તો આપણું સાહિત્ય આપે ત્યારે ખરું, પણ હિન્દના સાહિત્યમાં પણ ગોવર્ધનરામભાઈ પછી આપણું માથું આપણે ઊંચું રાખી શકીએ તેમ હોઈએ તો માત્ર ન્હાનાલાલથી જ. અહીં હું બીજા કવિઓની અવજ્ઞા નથી કરતો, પણ અણીશુદ્ધ ગુજરાતી કહી શકીએ તેવો કવિ તો ન્હાનાલાલ એક જ છે.

ગુજરાતી ભાષાના ને સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટે તેમણે અહોરાત્ર પ્રયત્ન કર્યો છે. પ્રશસ્તિએ એમને ફુલાવ્યા નથી; નિન્દાએ તેમને અકળાવ્યા નથી. સાહિત્યોપાસનાના તેમના જીવનધ્યેયને તેમણે કદીયે વિસારે પાડ્યું નથી. જીવનની કપરામાં કપરી કસોટી વખતે પણ તે ડગ્યા નથી. પક્ષાપક્ષીમાં પડ્યા વિના, એકલે હાથે પોતાથી થઈ શકે તેટલું બધુંયે એ કર્યે જાય છે.

અને કર્યે જાય છે એટલે જ અત્યારે આપણે બીજું શું કહી શકીએ ? સાચો નિર્ણય તો કાળ કરશે : ત્યારે નહિ હોય એમની ભાષાભૂરકીથી અંજાઈ જઈને આંધળાંભીંત બની જનાર 'ન્હાનલ દેવ'ના ઉપાસકો : તેમ જ ત્યારે નહિ હોય અત્યારની પક્ષાપક્ષીમાં પડી જઈને એમની સમજ્યા વગર નિન્દા કર્યે રાખનાર પક્ષિલો. કવિએ વાવેલાં અંગત વેરઝેર પણ ત્યારે વિસારે પડ્યાં હશે. અને તે વખતે નર્મદને સાંપડ્યો તેવો કોઈ તટસ્થ અને રસજ્ઞ વિવેચક કવિને સાંપડશે : કવિનાં

કવિ ન્હાનાલાલની મહત્તા મુખ્યત્વે તો એમના કવિત્વમાં જ વસી છે; પણ એમનાં નાટકોનો પણ એ મહત્તામાં ઓછો ફાળો નથી. એમનાં નાટકોને કોઈ કોઈ વિવેચકોએ શેલીનાં નાટકો કરતાં ચડિયાતાં ગણ્યાં છે. અને કેટલાકે તો એથી પણ આગળ વધીને ન્હાનાલાલને શેલી અને શેક્સપિયર કરતાં પણ વધારે મોટા નાટકકાર ગણ્યા છે. આવી જાતનાં વિધાનો કરવા માટે અલબત્ત એકલા ન્હાનાલાલ જોયે ન ચાલે, શેલી અને શેક્સપિયરનો પણ અભ્યાસ કરવાની જરૂર હોય છે.

નાટકોમાં ન્હાનાલાલે સ્વતંત્ર નાટકો લખ્યાં છે અને अभिज्ञान-शाकुन्तलम् જેવાં નાટકમણિનું ભાષાંતર પણ કર્યું છે. સ્વતંત્ર નાટકોમાં એમણે ‘જહાંગીર નૂરજહાન’, ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ અને ‘સંઘમિત્રા’ જેવાં ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળાં, અને ‘રાજર્ષિ ભરત’ જેવાં પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક પણ ખરાં જ એવા કથાવસ્તુવાળાં નાટકો લખ્યાં છે; તેમ જ ‘ઇન્દુકુમાર,’ ‘જયા અને જયન્ત,’ ‘પ્રેમકુંજ,’ ‘ગોપિકા’ અને ‘જગત્પ્રેરણા’ જેવાં કલ્પિત ઇતિવૃત્ત — એટલે કે કથાવસ્તુ —વાળાં નાટકો પણ લખ્યાં છે. આ ઉપરાંત ‘વિશ્વગીતા’ જેવું ભાવએકતાના જ સૂત્રમાં પરોવાયેલી પ્રસંગમાળાનું નાટક પણ કવિએ આપણને આપ્યું છે. આમ પોતાનાં નાટકો માટે કવિ ન્હાનાલાલે પ્રસિદ્ધ અને કલ્પિત, બન્ને પ્રકારનાં ઇતિવૃત્તો લીધાં છે; એટલું જ નહિ, પણ ‘વિશ્વગીતા’માં થયું છે તે પ્રમાણે, કોઈ વાર વસ્તુની એકતાના સિદ્ધાંતને નહિ, પણ ભાવની એકતાના સિદ્ધાન્તને જ દૃષ્ટિ પાસે રાખીને, એક જ નાટ્યકૃતિમાં પ્રસિદ્ધ અને કલ્પિત કથાપ્રસંગોને એકત્ર કર્યા છે.

આ નાટકોના કથાવસ્તુ પર જુદો જુદો અને વિગતવાર વિચાર કરવાનું અત્યારે અહીં શક્ય નથી; પણ એ બધાંના કથાવસ્તુનો સમગ્ર રીતે વિચાર કરીએ તો એક હકીકત આપણા ધ્યાનમાં આવશે અને તે એ કે ન્હાનાલાલ વસ્તુલક્ષી કવિ નથી, ભાવનાલક્ષી કવિ છે.

અને તેથી જ તેમનાં નાટકોમાં વસ્તુનો સમુચિત અને સમપ્રમાણ વિકાસ કે પરસ્પર સુશ્લિષ્ટ રીતે ગૂંથાયેલા હોય તેવા પ્રસંગોની યોજના જોવામાં નથી આવતી. એમના નાટ્યવસ્તુમાં નથી હોતી પરાકાષ્ઠા, નથી હોતો ક્રિયાવેગ. નાટકને માટે પ્રાણભૂત ગણાવું જોઈએ એવું સંઘર્ષ— Conflict —નું તત્ત્વ પણ ન્હાનાલાલમાં ભાગ્યે જ જોવા નથી મળતું. આમ વસ્તુના જ નિરૂપણ દ્વારા જે જીવનનું રહસ્ય સૂચિત થઈ જવું જોઈએ તે ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં થતું નથી. શાકુન્તલમાં કે ગુજરાતી નાટકોની વાત કરીએ તો 'રાઈનો પર્વત' કે 'કાન્તા'માં કેવળ વસ્તુમાંથી જ, વસ્તુના પ્રસંગોની ઘટનામાંથી અને અન્તિમ પરિણામ અથવા કવિન્યાય (Poetic justice)માંથી જ કવિને અભિપ્રેત જીવનરહસ્ય જે રીતે આપોઆપ પુષ્પમાંથી પરિમલની પેઠે સ્ફુરી નીકળે છે તે રીતે ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાંથી સ્ફુરી નીકળતું નથી. તેમ જ નાટ્યોચિત પરલક્ષિત્વ પણ તેમાં જોવા મળતું નથી. ન્હાનાલાલનાં મુખ્ય પાત્રોની વાણીમાં રણકો ન્હાનાલાલનો સંભળાય છે; જાણે જુદે જુદે નામે અને જુદે જુદે વેશે એકના એક ન્હાનાલાલ જ પોતાના બ્રહ્મપાથર્યા બ્રહ્માંડમાં એકલા ઊઠી ન રહ્યા હોય! આ બધાનું કારણ ન્હાનાલાલની દૃષ્ટિએ પ્રધાન તત્ત્વ ભાવના છે — વસ્તુ નહિ — એ છે. અને તેથી જ ન્હાનાલાલનાં નાટકોનો પ્રાણ ક્રિયા (action) નહિ, પણ કવિતા (poetry) છે એમ આપણે કહી શકીએ.

શ્રી. મુનશી ન્હાનાલાલનાં નાટકોને 'ખંડઆખ્યાનો' કહે છે તેનું આ કારણ છે. નાટકમાં જે પરલક્ષિત્વ, જે પાત્રભેદ, જે વસ્તુ-સંકલના — પરાકાષ્ઠા અને સંઘર્ષ— અને જે સંવાદવૈવિધ્ય હોવાં જોઈએ તે ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં નથી; અને તેથી તે નાટકો આપણી કલ્પનામાં આપણી આંખો પાસે ભજવાતાં નથી, Act થતાં નથી, તેટલાં કાન દ્વારા સંભળાય છે. એ નાટકો દ્વારા જીવતાં જાગતાં, હસતાં રમતાં, લડતાં ઝઘડતાં, ભવ્ય અને ઉન્નત કે પામર અને કંગાળ દેહધારી માનવીઓનો મેળો મળેલો આપણે જોઈ શકતાં નથી, પણ

શ્રવણમનોહર સૂરાવલિમાં વ્યક્ત થતી એમની ભાવનાઓને આપણે સાંભળીએ છીએ. આમ ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ ‘ દૃશ્યતા ’ નથી, પણ આખ્યાનનું પ્રાણતત્ત્વ ‘ શ્રવ્યતા ’ છે.

આનો અર્થ, અલબત્ત, એ નથી કે આત્મલક્ષી પ્રતિભાવાળો કવિ નાટકો લખી જ ન શકે; શેલીનું ‘ પ્રોમીથિયસ અનબાઉન્ડ ’ અને ગ્યુઈ થેનું ‘ ધી ફાઉસ્ટ,’ આત્મલક્ષી પ્રતિભાનાં જ સંતાન છે. તખ્તા પર ભજવાય તોપણ એ નૈસર્ગિક કે સંભવિત નહિ, પણ રંગદર્શી, અસામાન્ય અને અદ્ભુતરસિક જ લાગે. કવિ ન્હાનાલાલનાં ‘ જયા અને જયન્ત ’ અને ‘ ગોપિકા ’ ભજવાયાં છે. આ ઉપરાંત ‘ વિશ્વગીતા,’ ‘ જહાંગીર નૂરજહાન ’ અને ‘ અકબર શાહ ’માંથી કેટલાંક દૃશ્યો પણ છૂટાંછૂટાં ભજવાયાં છે; અને એ બધાંમાં કેટલેક સ્થળે નાટ્યતત્ત્વમય અભિનેયતા, અને દૃશ્યતા હોવાથી એ પ્રયોગો અમુક અંશે રોચક પણ બન્યા છે.

આપણે જોઈ ગયા તે પ્રમાણે, કવિ ન્હાનાલાલની નાટ્યકાર તરીકેની પ્રતિભા વિશિષ્ટ રીતે આત્મલક્ષી છે. એટલે ભાવનાઓના ગુંજનમાં અને ગાનમાં એ પ્રતિભા સવિશેષ સફળ થાય છે. દેશનું ઊભરાઈ જતા પ્રેમથી વર્ણન કરવું હોય કે માતાઓનો મહિમા ગાવો હોય, બાલકને બિરદાવવું હોય કે વર્ણાશ્રમ ધર્મનું કે સર્વધર્મસમન્વયનું મંગળભાવી આલેખન કરવું હોય, જ્યાં જ્યાં ઊર્મિના ઉદ્રેકને કે સોહામણી સ્વપ્નિલતાને અવકાશ હોય ત્યાં ત્યાં ન્હાનાલાલ ખીલી ઊઠે છે અને ભાવને સર્વથા અનુરૂપ હોય એવી વાણી એમને આપમેળે મળી જાય છે. આપણે એક ઉદાહરણ લઈએ, ‘ જયા અને જયંત ’માંથી :—

“ રસજ્યોત નિહાળી નમું—હું નમું.”
ન ભાગી પડ, ઓ શરીરના માળખા !
ન ફૂટી જાવ, ઓ અમ્મર આત્મા !
આ તો દેહનું શબ છે,

નથી ચેતનના બ્રહ્મમહેલ.
ચેતજે, ઓ જયંત! ચેતજે,
પાપ તે પ્રેમ નથી.
દીર્ઘ કાલનાં દીધેલાં દ્વાર,
બ્રહ્માંડના બ્રહ્મદરવાજા સમાં ઊઘડ્યાં
લોચનના એક કિરણમાત્રથી.
થંભો, ઓ દેવને યે દૂભતા કામદેવ!
થંભો બારણાની બહાર.
આ જોદ્ધો જુદો છે.
યોગેશ્વરે અંગ બાળી અનંગ કીધો,
અનંગથી યે ભસ્મ કરી
આપીશ બાખ મ્હારા બાખીઓને:
ચોળશે તેને નહિ વાગે
કામણગારી એ કીકીના ડંખ.

(અંક ૩. પ્રવેશ ૧)

ન્હાનાલાલનાં નાટકોનું ભાવના જેવું જ મહત્ત્વનું બીજું લક્ષણ છે એનું ચિંતન. કવિ ન્હાનાલાલનું કેટલુંક સર્વોત્તમ ચિંતન — સત્ય, ધર્મ અને સમાજ; કલા અને કવિતા, મનુષ્ય અને મહેશ્વર,— આ બધાં વિષેનું ચિન્તન — એમનાં નાટકોમાં વ્યક્ત થયું છે. સ્નેહલગ્નનું તો—માત્ર એ નાટકો જ નહિ, સમગ્ર પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળા—મહિમ્નસ્તોત્ર છે. એ ચિન્તનનું મૂળ છે આર્યત્વ. આર્યસંસ્કૃતિ માટેનો કવિનો અનુરાગ અપરંપાર છે. એટલે જ એ સમષ્ટિવાદમાં, વર્ણાશ્રમ ધર્મના પરિપાલનમાં, દામ્પત્યની વિશુદ્ધિમાં અને સ્વધર્મના સેવનમાં, સહિષ્ણુતામાં અને મતાન્તરક્ષમામાં માને છે. અને તેથી જ ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં મન, વચન અને કર્મની વિશુદ્ધિ પર આટઆટલો ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ન્હાનાલાલે કદી પણ પાપને પંપાળ્યું નથી, નિરંકુશ રસિકતાને ઇષ્ટ ગણી નથી, કેવળ સુખને

જ સર્વોત્તમ આદર્શ ગણ્યો નથી. પોતાનાં નાટકો દ્વારા અને બીજી કૃતિઓ દ્વારા એમણે આર્યતાનો, ઉદારતાનો, સાત્ત્વિકતાનો અને સંયમનો, ત્યાગનો અને તપશ્ચર્યાનો, જીવનની પરિશુદ્ધિનો અને સાચી પ્રભુશ્રદ્ધાનો જ બોધ કર્યો છે. કલા ખાતર કલાનો વાદ, એ રીતે, એમને મંજૂર નથી.

ભાવનામૂલક ચિન્તન ન્હાનાલાલનાં નાટકોનું મહત્ત્વનું અંગ છે એ ખરું; પણ એનું ઉત્તમાંગ તો છે એનાં ગીતો. કવિ ન્હાનાલાલે બીજું કંઈ જ ન આપ્યું હોત અને એકલાં ગીતો આપ્યાં હોત તોપણ એમનું સ્થાન ઊંચું જ રહેત. એ ગીતોમાંનાં ઘણાંમાં કવિની કલ્પનાનું સર્વોત્તમ ઉડ્ડયન આપણને જોવા મળે છે. એમાંનાં કોઈક ગીતો આગામી બનાવનું સૂચન કરતાં હોય છે, તો કોઈક ગીતો ભૂત પ્રસંગો પર વિહંગ દૃષ્ટિ ફેરવતાં હોય છે; કોઈમાં હૃદયની એકાદ સુકુમાર ઊર્મિનું આલેખન થયું હોય છે તો કોઈ ગીત દ્વારા ગહનમાં ગહન પ્રશ્નો પણ આપણી પાસે સરળતાથી અને સફળતાથી રજૂ થયા હોય છે. એ ગીતોના ઢાળ, એના શબ્દ અને અર્થનો, સંગીતનો અને કાવ્યત્વનો મનભર મનોહર સમન્વય, તેની કલ્પનાચારુતા, ભાવમધુરતા અને પ્રાણભૂત વ્યંજના, આ બધાં તત્ત્વોને લીધે એ ગીતોમાંનાં ઘણાં માત્ર કવિની જ કૃતિનાં નહિ, પણ સમસ્ત ગુજરાતી સાહિત્યનાં આભૂષણો બન્યાં છે.

ન્હાનાલાલનાં નાટકોનું સ્થાન, આ રીતે, આપણા સાહિત્યમાં વિશિષ્ટ છે.

[૧૯૪૨]

ન્હાનાલાલનું ગદ્ય

સ્વ. કવિ ન્હાનાલાલના ગદ્ય વિશે વિચાર કરતી વેળા આપણે એક હકીકતને બરાબર ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. તે એ કે કવિ ન્હાનાલાલે સાહિત્યનાં લગભગ બધાં જ ક્ષેત્રોમાં વિહાર કર્યો હોવા છતાં એ મુખ્યત્વે અને સમગ્રે કવિ જ રહ્યા છે. એમનાં નાટકો, એમની નવલકથા અને નવલિકાઓ, એમની ગદ્યકૃતિઓ અને એમનાં વિવેચન — મનન સુદ્ધાંનું મુખ્ય લક્ષણ એમનું કવિત્વ જ છે એ કવિત્વ એમની બધી જ કૃતિઓની વિશિષ્ટતા પણ છે અને મર્યાદા પણ છે, ખૂબી પણ છે અને ખામી પણ છે. એટલે ન્હાનાલાલની પ્રતિભાના કોઈ પણ અંગનો વિચાર કરીએ ત્યારે એમના કવિત્વનો વિચાર પણ આપોઆપ આપણે કરવો જ રહ્યો.

આ કવિત્વ ન્હાનાલાલની સમગ્ર સર્જનપ્રવૃત્તિનું પ્રાણતત્ત્વ હોવાથી અને એ કવિત્વ સૌથી વધારે સિદ્ધિ એમની કવિતામાં પામતું હોવાથી એનો પૂરેપૂરો સાક્ષાત્કાર તો ન્હાનાલાલના રાસોમાં, ગીતોમાં અને ખંડકાવ્યોમાં જ થઈ શકે. તેમ છતાં કવિનું ગદ્યસર્જન પણ વિશાળ છે; અને એમનું સમગ્ર દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન કરવા માટે એમના ગદ્યને પણ આપણે ધ્યાનમાં લીધા વિના ચાલે તેમ નથી.

કવિ ન્હાનાલાલે ગદ્ય ઘણું લખ્યું છે. ગદ્યમાં એમણે 'સારથી' જેવી નવલકથા લખી છે ને 'પાંખડીઓ'માંની નવલિકાઓ આપી છે. 'ઉષા' જેવી 'સ્વજનજૂની' વાર્તા પણ એમણે ગદ્યમાં લખી છે. આ ઉપરાંત, ગદ્યમાં એમણે 'કવીશ્વર દલપતરામ' અને આપણાં 'સાક્ષરરત્નો' જેવા ચરિત્રગ્રંથો આપ્યા છે અને 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ,' 'મણિમહોત્સવના સાહિત્યબોલ' અને 'સ્વપ્નાં સાચાં પડયાં' જેવાં પુસ્તકોમાં સ્થળે સ્થળે આત્મકથાત્મક સ્મરણમાધુરી રેલી છે. ગદ્યમાં એમણે સાહિત્યવિવેચનો પણ કર્યાં છે અને

સમાજ અને સંસારના પ્રશ્નોનું મંથન પણ કર્યું છે. ગદ્યમાં એમણે ભાષણો આપ્યાં છે અને બાળકો માટે વ્યાકરણ અને ભૂગોળ પણ લખ્યાં છે. એમની ડોલનશૈલીને જો ગદ્ય ગણીએ — પદ્ય તો અલબત્ત, એને ગણી શકાય તેમ નથી, વધારેમાં વધારે એને આવેશમય impassioned ગદ્ય કહી શકાય; એટલે એ ડોલનશૈલીને આપણે ગદ્ય જ ગણવી રહી. એ રીતે એને જો ગદ્ય ગણીએ — તો એમનાં નાટકોનો સમાવેશ પણ ગદ્યમાં જ થઇ જાય. આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો ન્હાનાલાલે ગદ્યમાં રસાત્મક અને વિચારાત્મક, બંને પ્રકારનાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. અને એ રીતે પણ, એમના કવિત્વનો વિચાર કરતી વેળા, એમના ગદ્યગ્રંથોને ધ્યાનમાં રાખવા જોઈએ તેમ છે.

આ ઉપરાંત ન્હાનાલાલના ગદ્યનો વિચાર, એ એક કવિનું ગદ્ય છે એ દૃષ્ટિએ પણ કરવાનો રહે છે. गद्य कविनां निकष वदन्ति – કવિના ભાષાપ્રભુત્વનો અને શૈલીસામર્થ્યની સાચી ખબર એનું ગદ્ય વાંચીએ ત્યારે પડે છે એમ આપણે ત્યાં કહેવામાં આવે છે એમાં ઘણું ઊંડું સત્ય છુપાયું છે. પદ્યમાં તો છંદના તાલ, માપ, લઘુ, ગુરુ અને યતિનાં સ્થાનો પરાપૂર્વથી નક્કી કરી દેવામાં આવ્યાં હોવાથી, અમુક પ્રકારનો લય કે અમુક પ્રકારનો સંવાદ આપોઆપ જ તેમાં સધાઈ જાય છે; અને કવિ નબળો હોય તો, અમુક રીતે, નભી જાય છે. છન્દોરચનાના નિશ્ચિત નિયમો જેમ એક તરફથી એનું બંધન બને છે, તેમ બીજી તરફથી એનું રખોપું કરે છે. ગદ્યમાં એ રીતે એને કોઈ ચોકઠું કે કોઈ ઢાળો તૈયાર સ્વરૂપમાં તો મળે નહિ; એટલે પોતાના વક્તવ્યને અનુકૂળ શૈલી ગદ્યકારે પોતે જ ઉપજાવી લેવાની હોય છે. વક્તવ્ય અને વાણી બંનેનો સંવાદ બરાબર સાધી શકાય એવી રીતે લેખકે અભિવ્યક્તિ કરવાની હોય છે. એકવિધતામાં સરી પડયા વિના, ક્લિષ્ટ કે દુર્બોધ, અતિ મિતાક્ષર અથવા દીર્ઘસૂત્રી બન્યા વિના, પોતાના વક્તવ્યને રજૂ કરવામાં ગદ્યકારની સાચી કુશળતા રહેલી છે એટલે જ ભાષા પર કવિનો કેટલો કાબૂ છે, પોતાના

વક્તવ્યને એ વૈવિધ્ય અને પ્રસાદ જાળવીને કેટલે અંશે રજૂ કરી શકે છે તે જોવા માટે એના પદ્યને નહિ, પણ ગદ્યને જોવાનું હોય છે.

સર્જક ન્હાનાલાલ લઈએ કે વિવેચક ન્હાનાલાલ, વિચારક ન્હાનાલાલ લઈએ કે પર્યેષક ન્હાનાલાલ — એમની કૃતિમાત્રનું અંતસ્તત્ત્વ હોય છે કવિત્વ; અને એ કવિત્વનો આત્મા છે ઊર્મિબળ. ન્હાનાલાલમાં કલ્પના ઓછી છે એમ નહિ; બુદ્ધિ અને સંયમનું તત્ત્વ ખૂટે છે એમ પણ નહિ; પણ ન્હાનાલાલની કવિતાનું નિયામક બળ ઊર્મિ છે એમ આપણે નિઃશંક રીતે કહી શકીએ. માનવહૃદયમાં ઊઠતી વિવિધ ઊર્મિઓ — સરળ કે સંકુલ, નાની કે મોટી, હર્ષની કે શોકની, આશાની કે નિરાશાની ઊર્મિઓ —નું જે ગાન ન્હાનાલાલે કર્યું છે તે એ યુગમાં માત્ર કલાપીએ જ કર્યું છે: પણ કલાપીમાં વૈવિધ્ય અને કલાદૃષ્ટિ ઓછાં હતાં. કાન્તમાં કલાદૃષ્ટિ ઉત્તમ પ્રકારની હતી. પણ વૈવિધ્ય ન્હાનાલાલ જેટલું નહિ, ઇયત્તા પણ ન્હાનાલાલ જેટલી નહિ. નરસિંહરાવ અને ઠાકોરમાં ઊર્મિબળ ઓછું, અને ન્હાનાલાલનું તો પદ્ય તેમ જ ગદ્ય, બંને ઊર્મિપ્રેરિત એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ એ આપણા શ્રેષ્ઠ ઊર્મિકવિ નીવડ્યા.

ન્હાનાલાલનું એ ઊર્મિતત્ત્વ જ એમના ગદ્યનું પણ નિયામક બળ છે. એ ઊર્મિતત્ત્વને લીધે જ ન્હાનાલાલની વાણીમાં ઉષ્મા દેખાય છે. પોતાના હૃદયની ઊર્મિઓને કોઈ પણ જાતના ભય કે સંકોચ વિના, દંભ કે ડોળ વિના પૂરેપૂરી વ્યક્ત કરી દેવી એ એમનો સ્વભાવ હોવાથી, એમના ગદ્યમાં પણ ઊર્મિઓની નિઃશેષ, નિર્દમ્ભ અભિવ્યક્તિ જોવામાં આવે છે. એને લીધે, અલબત્ત, અતિશયોક્તિ કે ઊર્મિલતા – Sentimentality –માં કવિ કેટલીક વાર સરી પડે છે. દાખલા તરીકે પૃથુ હ. શુક્લની 'ફૂલપાંદડી'ને એ રવીન્દ્રનાથની 'ગીતાંજલિ'ની સમોવડી ગણી કાઢે છે અને 'કલાપીના વિરહ'ને સીધેસીધો જગતસાહિત્યની કરુણ પ્રશસ્તિઓની હરોળમાં

બેસાડી દે છે. ગુણપૂજા હોય કે દોષદર્શન, પણ જે કરવું તે જિગરથી કરવું, મન મોકળું રાખીને કરવું, સાચા ઉમળકાથી કરવું, એવો તેમનો સ્વભાવ હતો. એટલે તેમની કૃતિઓમાં ઊર્મિનું આટઆટલું પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે.

ન્હાનાલાલ, અલબત્ત, પંડિત યુગનું સંતાન હતા. એટલે એ યુગની લાક્ષણિકતાઓ – સંગીનતા, ઊંડાણ, વ્યાપકતા, અભ્યાસના સંસ્કારો – એમનામાં પણ જોવામાં આવે છે. એટલે જ એ જે કોઈ વિધાન કરે છે, તેને માટે બને તેટલાં સમર્થનપ્રમાણો આપે છે. સાલવારી, આંકડા, અવતરણો વગેરે આપીને એ પોતાના વિધાન માટે પુરાવાઓ રજૂ કરતા જાય છે. અને એ રીતે એમના નિબંધોમાં, ભાષણોમાં અને વિવેચન આદિમાં એ ચોકસાઈ અને શાસ્ત્રીયતાનાં તત્ત્વોને જાળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એમણે પોતે જ કહ્યું છે કે 'મારું એક ભાષણ એટલે છ મહિનાની તૈયારી.' આ વાત ખોટી નથી. એક ભાષણ આપવા માટે એ અનેક પુસ્તકો વાંચતા અને પુરાવા શોધતા. એને માટે ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક, રાજકીય અને સામાજિક, સાંસ્કારિક અને ધાર્મિક વિગતોને એકત્ર કરતા અને પોતાના ભાષણમાં ગૂંથતા.

આ ઉદ્યોગપરાયણતા એમના યુગની પ્રસાદી છે એવી જ બીજી પ્રસાદી તોલનબુદ્ધિ છે. રાગદ્વેષથી બની શકે તેટલા રહિત બનીને શુભ અને અશુભ બંને તત્ત્વોનો તોલ કરીને, વસ્તુની છણાવટ કરવાનો ન્હાનાલાલે હમેશાં આગ્રહ રાખ્યો છે. પ્રતિપક્ષીનાયે ગુણને એમણે દેખવા દાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો જ છે અને આ રીતે ઉદારભાવી તટસ્થતા કેળવવા માટે એ હમેશાં તત્પર રહ્યા છે.

ન્હાનાલાલમાં આ રીતે, એક તરફથી એમનું સાહજિક, જન્મસિદ્ધ ઊર્મિબળ છે; બીજી તરફથી એમના શિક્ષણ, સંસ્કાર, વાતાવરણ વગેરે દ્વારા મળેલી ઉદ્યોગપરાયણતા અને તોલનબુદ્ધિ છે.

પરિણામે એમના ગદ્યમાં એક તરફથી વ્યાપકતા અને અભ્યાસનાં તત્ત્વો જોવામાં આવે છે, તો બીજી તરફથી નિખાલસતા, ઉદ્ધતાઈ, લડાયકવૃત્તિ અને સ્પષ્ટ વક્તૃત્વનાં લક્ષણો દેખાય છે. એમના ગદ્યનિબંધોમાં; અલબત્ત, નરસિંહરાવની તલસ્પર્શિતા કે સૂક્ષ્મતા અને આનન્દશંકરની વિશાળતા, વિદ્વત્તા, સમન્વયશીલતા અને વ્યવસ્થિતતા નથી; પણ ઊર્મિનો ઉછાળો, સહૃદયતાનો રણકો અને અભિવ્યક્તિની લીલામયતા છે, કવિત્વનો ચમકાર અને વાણીનો વૈભવ છે.

જીવન પ્રત્યેની તેમની દૃષ્ટિ ઘણી નિર્મળ છે. નિરંકુશ વિલાસિતા નહિ, પણ સંયમશીલ રસિકતા તેમને ઇષ્ટ છે. ભોગ નહિ પણ ત્યાગ, સ્નેહ અને પ્રભુમયતાને તેમણે પ્રબોધ્યાં છે. આર્યત્વ-ઉદારતા અને સંસ્કારિતાથી શોભતું આર્યત્વ – તેમના કવનનો મુખ્ય વિષય બન્યું છે, અને ગદ્યમાં પણ એમણે એક અથવા બીજી રીતે આ આર્યત્વનો પ્રચાર કર્યો છે.

વાણીના એમના વૈભવને તો, બેશક અદ્ભુત જ કહી શકાય. શબ્દોને એ તોડે છે. ‘પરિશુદ્ધિ,’ ‘સંક્રાન્ત’ જેવાં કૃદન્તોમાંથી એ ‘પરિશુદ્ધવું,’ ‘સંક્રાન્તવું’ જેવાં ક્રિયાપદો બનાવે છે. પદોના વિન્યાસના સામાન્યક્રમને — પહેલાં કર્તા, પછી કર્મ, છેલ્લે ક્રિયાપદ, એવા સામાન્ય ક્રમને બદલીને એ ઘણી વાર ‘ના, બા, મને તો ન ધીરે મારી બા અંધારામાં એકલી’ — આ રીતો પદોને આગળપાછળ કરી નાખે છે. નવા નવા સમાસો બનાવે છે. ને શબ્દોને લાડ લડાવી લડાવીને રમાડે છે. અલંકારો તો એમણે જેટલા આપ્યા છે તેટલા એમના સમકાલીનોમાંથી બીજા કોઈએ નહિ આપ્યા હોય. આકાશ અને પૃથ્વી, પ્રકૃતિની વનસ્પતિસૃષ્ટિ અને નગરસૃષ્ટિ, આ બધાનાં સૌન્દર્યધનમાંથી એ પોતાની અલંકારસમૃદ્ધિ મેળવે છે અને પોતાની ભારતીને શણગારે છે.

આને એની મર્યાદાઓ નથી એમ નથી, આને લીધે કેટલીક વાર કવિએ વ્યાકરણનો વધ કર્યો છે, કેટલીક વાર શૈલીને શણગાર ખાતર

જ શણગાર સજાવ્યા છે; કેટલીક વાર શબ્દબાહુલ્યમાં એ સરી પડયા છે; તો કેટલીક વાર શબ્દોની, શબ્દવ્યૂહોની, વાકયખંડોની અને અલંકારોની પુનરુક્તિ એ કરી રહ્યા છે. કેટલીક વાર એ વિશદતા, શાસ્ત્રીયતા, પ્રૌઢતા અને સુરેખતાનો ત્યાગ કરી દે છે. અને વાકય-વીચિને લટકાળી બનાવવા જતાં બાલિશ બનાવી દે છે. નવા શિખાઉ વિદ્યાર્થી માટે ન્હાનાલાલની ગદ્યશૈલી હંમેશાં ભયસ્થાન રૂપે જ રહી છે; કારણ કે The right word in the right place એ શૈલી માટે અત્યંત મહત્ત્વનું તત્ત્વ ગણાય છે, એ તત્ત્વ ન્હાનાલાલમાં નથી.

પણ આ બધું હોવા છતાં ન્હાનાલાલમાં વાણીનો વૈભવ છે, દારિદ્રય નથી; છાકમછોળ છે, કૃપણતા નથી. એની ના તો કોણ કહી શકે તેમ છે?

(૧૯૪૬)

જયા અને જયંત

'જયા અને જયન્ત' કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું જાણીતું નાટક છે. કેટલાક વિદ્વાનોના અભિપ્રાય પ્રમાણે એ કવિશ્રીનું ઉત્તમ નાટક છે.

એ નાટક લખવાની પ્રેરણા કવિએ પોતે જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે, સરસ્વતીચંદ્રના નાટક સંબંધી પડેલી તકરાર વખતે, પ્રો. ગજ્જરને ત્યાં એમને 'પણ એક દશ્ય નાટક લખવાની સૂચના થઈ' તેના પરથી મળી. કવિની ભત્રીજીએ નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞા લીધી હતી તેના પરથી કવિને જોઈતી વસ્તુનું સૂચન મળી ગયું. અને રંગભૂમિને ધ્યાનમાં રાખીને કવિએ આ નાટક લખી નાખ્યું.

કવિ પોતે જ જણાવે છે તે પ્રમાણે, આમ, આ નાટક લખવાનો તેમનો ઉદ્દેશ દ્વિવિધ છે:

૧ રંગભૂમિને અનુકૂળ આવે તેવું એક દશ્ય નાટક લખવું.

૨ એ નાટકદ્વારા નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનાં મહિમાગીત ગાવાં. અને સાથોસાથ 'દેહી કહેવાતા આત્મતત્ત્વનાં દેહ વિનાયે અસ્તિત્વ હોય છે' એ 'માનશાસ્ત્રની ઝીણવટ'નું નિરૂપણ કરવું.

નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્ય કવિ ન્હાનાલાલની પ્રિય ભાવના છે. અલબત્ત, નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યને તેમણે આત્મલગ્ન તરીકે પણ ઓળખાવેલ છે. પણ તેમાં તર્કદોષ રહેલો છે. નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્ય વ્યક્તિનિષ્ઠ હોય છે; આત્મલગ્ન યુગ્માશ્રિત હોય છે. એટલે કે નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્ય પાળવાવાળી વ્યક્તિ એકાકી હોય છે; લગ્ન—દેહલગ્ન, સ્નેહલગ્ન કે આત્મલગ્ન, ગમે તે લગ્ન—માટે બે વ્યક્તિઓ—એક સ્ત્રી અને એક પુરુષ—ની જરૂર હોય છે. એટલે આત્મલગ્નથી જોડાયેલાં સ્ત્રીપુરુષ દંપતી જ ગણાય. અને

એ દંપતી બ્રહ્મચર્ય પાળતાં હોય તોપણ, એમને સાચા અર્થમાં, નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચારી ન ગણી શકાય. આ ભેદની ચર્ચા સ્વ. નરસિંહરાવે ઝીણવટથી કરી છે. એ ભેદને ધ્યાનમાં રાખીએ તો, આ નાટકમાં કવિએ નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની નહિ, પણ આત્મલગ્નની ભાવનાનું આલેખન કર્યું છે એમ કહી શકાય.

આત્મલગ્નની ભાવના માટે કવિ ન્હાનાલાલની મુખ્ય દલીલ આ છે:

જ્યહાં જ્યહાં આત્મા, ત્યહાં ત્યહાં શરીર,
નથી એવું કાંઈ બ્રહ્માંડમીમાંસાનુ ન્યાયસૂત્ર.

અને કવિ પોતે જ તેનું વિવરણ કરે છે તે પ્રમાણે, 'દેહી કહેવાતા આત્મતત્ત્વનાં દેહ વિનાયે અસ્તિત્વ હોય છે. એ સ્નેહ એકતરફી ન હોય, ને પરસ્પરના હોય તો તે ચૈતન્યવર્ણી સ્નેહસ્થિતિમાં

द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया
समानं वृक्ष परिषस्वजाते ॥

એ ઉપનિષત્‌મંત્રાનુસાર બે સુપંખાળા આત્મસખાઓનાં સખ્ય ને સંલગ્નતા છે; અને તેથી તે સાયુજ્યને આત્મલગ્ન કહીએ તો અયોગ્ય નથી.' બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કવિ માને છે કે આત્માની સંલગ્નતા માટે દેહની સંલગ્નતા હોવી જ જોઈએ એ અનિવાર્ય નથી. બે દેહોનું મિલન થયું હોય અને છતાં આત્માઓ અલગ રહી ગયા હોય એ જેમ સંભવિત છે તેમ બે આત્માઓનું મિલન થાય અને છતાં દેહો અલગ અલગ રહે એ પણ તેટલું જ સંભવિત છે. આત્માઓ અને દેહોનું મિલન સાથોસાથ થઈ ન જ શકે એવું નથી; પણ હંમેશાં એવું મિલન થવું જ જોઈએ છે એ અનિવાર્ય નથી.

આ જાતનું મિલન બે પુરુષોનું કે બે સ્ત્રીઓનું નહિ, પણ એક સ્ત્રીનું અને એક પુરુષનું જ હોય તે સ્પષ્ટ છે.

અપવાદરૂપ વ્યક્તિઓના સંબંધમાં આ જાતનું દેહથી વ્યતિરિક્ત એવું આત્માઓનું જ મિલન શક્ય હશે એ ખરું; પણ સામાન્ય મનુષ્યસ્વભાવની દૃષ્ટિએ કવિ ન્હાનાલાલની આ માન્યતા કરતાં ગોવર્ધનરામની માન્યતા વધારે તર્કપ્રતિષ્ઠિત લાગે છે. ગોવર્ધનરામ માને છે કે સ્ત્રીપુરુષના લગ્નનો હેતુ બે સૂક્ષ્મ દેહોનું (કવિ ન્હાનાલાલની પરિભાષામાં કહીએ તો આત્માઓનું) અદ્વૈત રચવાનો છે. સૂક્ષ્મ દેહોનું એ અદ્વૈત રચવામાં સ્થૂલ દેહનું પણ સ્થાન છે. મનુષ્ય સ્થૂલમાંથી ઉત્ક્રાન્ત કરીને સ્થૂલ–સૂક્ષ્મની ભૂમિકાએ જાય છે અને એમાંથી જ ઉત્ક્રાન્તિ કરતાં કરતાં કેવળ સૂક્ષ્મની ભૂમિકાએ પહોંચે છે. મનનશીલ મનુષ્યના વિકાસનો આ નૈસર્ગિક ક્રમ છે. ગોવર્ધનરામ તો સૂક્ષ્મની સંસિદ્ધિ માટે સ્થૂલની તૃપ્તિને અનિવાર્ય અંગ ગણે છે. મનુષ્યસ્વભાવના આ દર્શનની સાથે કવિ ન્હાનાલાલના દર્શનને સરખાવીએ તો એમની આત્મલગ્નની ભાવના ઉત્ક્રાન્તિની ઊંચામાં ઊંચી કક્ષાએ આવે.

અલબત્ત, ન્હાનાલાલે પોતે જ બતાવ્યું છે તે પ્રમાણે કેવળ આત્મલગ્નનું કે નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનું આ વ્રત બધાંને માટે નથી, પણ અમુક વિશેષાધિકારીઓ માટે જ છે. એટલે

જ્યહાં જ્યહાં આત્મા, ત્ય્હાં ત્ય્હાં શરીર,
નથી એવું કાંઈ બ્રહ્માંડમીમાંસાનું ન્યાયસૂત્ર.

એ વિધાનને સ્વીકારી લેવામાં વાંધો નથી.

પણ વાંધો તો કવિએ આ નાટકમાં તેમ જ અન્યત્ર એ વિધાનનું પ્રતિપાદન કરવા માટે દેહને જે અકારણ ઉતારી પાડ્યો છે તેની સામે છે. કવિ એમ માને છે કે દેહ એટલે પાપનું ધામ, અને લગ્નમાં દેહોપભોગ આવતો હોવાથી લગ્ન એટલે આભડછેટ અને વટાળ. જયાનું લગ્ન નહિ થાય એ અર્થમાં કવિએ આ નાટકમાં 'જયાની દેહ નહિ વટલાય' એમ અનેક સ્થળે કહ્યું છે.

દેહ પ્રત્યેની ન્હાનાલાલની આ સૂગ જેટલી અકારણ છે તેટલી જ અવાસ્તવિક પણ છે. સાચી રીતે જોઈએ તો ભૂખ, તરસ, નિદ્રા વગેરેની વૃત્તિઓની માફક દેહોપભોગની વૃત્તિ પણ પ્રાણીમાત્રમાં કુદરતી જ છે. આ કુદરતી વૃત્તિઓ જાતે સારી પણ નથી અને ખરાબ પણ નથી. પણ એનો જે માર્ગ વિનિયોગ થયો હોય તેના પરથી તે સારી કે ખરાબ ગણાય. એવી વૃત્તિને યોગ્ય માર્ગે અને યોગ્ય પ્રમાણમાં તૃપ્ત કરવામાં આવે તો તેમાં કશું ખોટું નથી. પણ એવી વૃત્તિને તૃપ્ત કરવા માટે અયોગ્ય માર્ગ લેવામાં આવે તો એ ખરાબ ગણાય. દાખલા તરીકે મને ભૂખ લાગે એ સ્વાભાવિક છે; અને મારી ભૂખને શમાવવા માટે હું યોગ્ય પ્રમાણમાં યોગ્ય પદાર્થો ખાઉં તો તેમાં કશું ખોટું નથી. પણ જો મારી ભૂખને તૃપ્ત કરવા માટે હું ખાદ્યાખાદ્યનો વિવેક ન જાળવું તો એ અયોગ્ય ગણાય. ન્હાનાલાલે દેહોપભોગની આ નૈસર્ગિક વાસનાને પોતાને જ ખરાબ ગણી કાઢી છે. એમાં પ્રાકૃતિક સત્યનો વિરોધ રહેલો છે.

પોતાની આત્મલગ્નની આ પ્રિય માન્યતાનું આલેખન કરવા માટે કવિએ ‘જયા અને જયન્ત’ના વસ્તુનું જે સંનિધાન કર્યું છે તેમાં અનેક સ્થળે કચાશ રહી ગઈ છે. અને પાર વિનાની અસંગતિઓ અને અસંભવિતતાઓ પેસી ગઈ છે.

નાટકનું મુખ્ય સ્થળ ગિરિદેશ છે. ગિરિદેશ એટલે ‘દેવગિરિ’ હિમાલયનાં શિખરોની ભૂમિ, જ્યાં ગમે ત્યારે હિમાદ્રિ એટલે કે એનાં શિખરો પડે છે ને હિમગંગાનો પ્રપાત થાય છે. એ ગિરિદેશનું વર્ણન ‘૭ માસની રાત્રિ, ૭ માસનો દિવસ; પખવાડિયાની તો ઉષા ’વાળા પ્રદેશ તરીકે કરવામાં આવ્યું છે. જાણે હિમાલય હિન્દુસ્તાનની ઉત્તરમાં નહિ, પણ ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં આવ્યો ન હોય ! એ પ્રદેશની રાજકુમારી જયાના દાસીવર્ગમાં તો ઠીક, પણ સાહેલીવર્ગમાં પણ ‘અંધાર દેશ ’ની સ્ત્રીઓ પણ છે, જેમ કોઈ વિલાસી રાજવીના અન્તઃપુરમાં દેશદેશની સ્ત્રીઓ હોય તેમ. ‘અન્ધાર દેશ’ની સાહેલીઓ રાખવાની આ

'તેજવાસી' રાજકુમારીને શી જરૂર પડી ? એવી સાહેલીઓ સાથેનું એનું સખ્ય કેટલું નભ્યું હશે ? અને કેમ નભ્યું હશે ? એ ગિરિદેશની રાજરાણી મધ્યકાલીન કાઠિયાવાડના ત્રીજા, ચોથા કે પાંચમા વર્ગના રાજ્યની અભણ રાણી કરતાં જુદી નથી. ગિરિદેશની રાજરાણી પોતાની કન્યા તો 'રાજમુગટને, રાજદંડને, રાજસિંહાસનને' જ પરણે એવો દુરાગ્રહ રાખી રહી છે. એટલું જ નહિ પણ, એટલા ખાતર, ભરસભામાં પણ પોતાના પતિનો વિરોધ કરતાં એને સંકોચ નડતો નથી, પુત્રી પર માતાનો અધિકાર હોય તેવી દલીલ કરતાં, એ જે ભાષા વાપરે છે તે પણ સંસ્કારી મનુષ્યના મોઢામાં શોભે નહિ તેવી છે :

'ગર્ભ મૂકી વેગળા રહ્યા, રાજેન્દ્ર !
મ્હેં પોષી, ધવરાવી, ઉછેરી,
આજ પધાર્યા છો પાછા
પોતાની કહી પારકી કરવા.' (અં. ૧. પ્ર. ૨)

અને 'કાશીરાજ પરિગ્રહબહુત્વવાળા છે, એમને જયા કેમ આપી શકાય ?' એવી મતલબની દલીલ ગિરિરાજ કરે છે ત્યારે રાજરાણી જે જવાબ આપે છે તે પણ જોવા જેવો છે :—

' દશરથવ્રતે ક્યહાં દાનવનાં છે જે ?
શિકારે સિધાવો છો, રાજેન્દ્ર ?
ત્યહાં ભાળ્યા ક્યહાંઈ
હરિણી હરિણીના કુરંગરાજ ?
એક રાજસિંહાસનને
ચાર પાયા હોય સુવર્ણના.' ((૧. ૨)

પશુસૃષ્ટિ કરતાં મનુષ્યસૃષ્ટિનો ન્યાય શા માટે જુદો હોવો જોઈએ ? સિંહાસનની સ્થિરતા ને શોભા સુવર્ણના ચાર પાયા; રાજાની શોભા ને સ્થિરતા ચાર સુ-વર્ણ સુન્દરીઓ ?

અને આ બધું બને છે ન્હાનાલાલ જેને ‘ યોગભૂમિ ’ કહે છે તેમાં, જે ભુમિનો સામાન્ય પ્રજાજન—જયન્ત—સદેહે સ્વર્ગમાં જઈને ‘ અમરાપુરીને ઉગારી ’ શકે છે અને જે ભૂમિના નિવાસીઓ પોતાને ‘ તેજવાસી ’ તરીકે ઓળખાવીને ગૌરવ અનુભવે છે ! તેજવાસીઓની પણ મનોદશા જો આવી હોય તો આપણે ‘ અન્ધારવાસી ’ કોને કહીશું ? કે પછી ન્હાનાલાલે ‘ તેજવાસી ’ શબ્દ, એ પ્રદેશની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખીને, માત્ર સ્થૂલ વાચ્યાર્થમાં જ વાપર્યો હશે ? — જો કે ભૌગોલિક પરિસ્થિતિ પ્રમાણે પણ હિમાલયમાં ક્યાંય છ મહિનાનો દિવસ હોતો નથી એ હકીકત છે.

કલાકૃતિનો એક મહત્ત્વનો નિયમ એ છે કે એમાં જે આદર્શીકરણ થયું હોય તે સાદ્યન્ત જળવાવું જોઈએ. કલાકારને પોતાની કલ્પના પ્રમાણે પોતાની સૃષ્ટિની રચના કરવાનો અધિકાર ખરો; પણ એક વખત એ સૃષ્ટિની રચના થઈ જાય, ત્યાર પછી એનો સમગ્ર વ્યવહાર એ સૃષ્ટિના પોતાના નિયમો પ્રમાણે જ થવો જોઈએ. અંશતઃ એ સૃષ્ટિના પોતાના અને અંશતઃ બીજી કોઈ સૃષ્ટિના નિયમોની ભેળસેળ જો થઈ જાય તો કલાની દૃષ્ટિએ એ ખામીભરેલું ગણાય. કાલિદાસ અજર અને અમર યક્ષોની નગરી અલકાની કલ્પના કરે. ‘ એવી કોઈ નગરી તે હોય ? ’ એમ કહીને એને એવી કલ્પના કરતાં અટકાવવાનો આપણને અધિકાર નથી. પણ એ નગરીનો વ્યવહાર એ કલ્પનાને અનુરૂપ હોય તેવી રીતે ચાલી રહ્યો છે કે નહિ તેની તપાસ કરવાનો આપણને અધિકાર અવશ્ય છે. અલકાનગરીમાં યક્ષો અમર હોય છે એમ કહીને એ ત્યાંના સ્મશાનનું વર્ણન કરવા બેસી જાય કે કુબેરના પ્રમુખપદે મળેલી કોઈ શોકસભાનો અહેવાલ આપવા બેસી જાય તો એ ખામી ગણાય. કલાકૃતિના અમુક ભાગમાં આદર્શીકરણ થાય અને અમુક ભાગમાં ન થાય તે ચાલે નહિ. આદર્શીકરણની પ્રક્રિયા અખંડ અને સાદ્યન્ત જળવાવી જોઈએ.

માનવસ્વભાવના પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, હર્ષ, શોક આદિ ભાવો સર્વદેશીય અને સર્વકાલીન છે. રાવણને એક માથું હોય કે દસ માથાં, પણ

એનું વર્તન માનવસ્વભાવને અનુરૂપ જ હોવું જોઈએ. એને દસ માથાં હોય એટલે એનો સ્વભાવ જુદો હોય અને તેથી એનું જેમ જેમ અપમાન કરવામાં આવે તેમ તેમ એ પ્રસન્ન થતો જાય એવી કલ્પના કરી શકાય નહિ. માતૃહૃદય બ્રહ્માની સૃષ્ટિની નારીનું હોય કે કવિકલ્પનાની યોગભૂમિની નારીનું, પણ એ એકસરખું જ હોવું જોઈએ. અને માતાનું હૃદય પોતાની પુત્રીને સારું ઘર મળે તેની ચિન્તા કરતું હોય તો એમાં કશું અયોગ્ય ગણાવું જોઈએ નહિ, એ વાત ખરી, પણ એવી દલીલ કરીને રાજરાણીના વર્તનનો બચાવ થઈ શકે તેમ નથી. મુદ્દાની વાત એ છે કે 'રાજદંડ' કે 'રાજ-સિંહાસન' માટેના આગ્રહનું મૂળ રૂઢાચાર છે, માનવસ્વભાવનું મૂલગત તત્ત્વ નથી. રૂઢાચાર અમુક પ્રકારના વાતાવરણમાં ઘડાયેલી મનોદશાનું પરિણામ હોય છે. તેજવાસીઓની યોગભૂમિનું વાતાવરણ સ્પષ્ટ રીતે જુદું હોવું જોઈએ. અને એ વાતાવરણમાં જન્મેલાં ને ઉછરેલાં મનુષ્યોની મનોદશા, બીજું કંઈ નહિ તોપણ અન્ધારવાસીઓની મનોદશા કરતાં જુદી હોવી જોઈએ.

એમ થવાને બદલે, આ તેજવાસીઓની ભૂમિમાં પણ સ્ત્રી મૂર્ખ, મમતીલી અને દુરાગ્રહી છે. પોતાની પુત્રીના હિતનો અને સુખનો વિચાર કરવાને બદલે આ યોગભૂમિની માતા પણ वरयते वित्तम्। અને એ પણ પુત્રીની ઇચ્છા વિરુદ્ધ જઈને. એ ભૂમિમાં પણ પુત્રી વિરોધ ન કરે તે માટે લગ્નની વાત છેક છેલ્લી ઘડી સુધી એનાથી છુપાવવામાં આવે છે. અને પુત્રી પણ પોતાના લગ્નની તૈયારીઓ ચાલી રહી છે એ જાણવા પામે છે ત્યારે નથી બળવો કરતી, નથી માતાપિતાને શાન્તિથી ને મીઠાશથી સમજાવતી, નથી કાશીરાજને કહેવા માટે રોકાતી: 'તમને હું મારા ધર્મપિતા ગણું છું, તમારી સાથે મારાથી કેમ લગ્ન કરાય?' એ તો કરે છે માત્ર કામ: આવી પરિસ્થિતિમાં કિંકર્તવ્યમૂઢ બનેલી 'અંધારવાસી' કે 'ખીણવાસી' બીજી કોઈ છોકરીની માફક નાસી જવાનું!

એને 'અમરાપુરીનેા ઉગારનાર,' 'દૈત્યોનેા વિજેતા,' 'દેવલેાકનેા યુવરાજ' જયન્ત પણ જયાની આવી સ્થિતિમાં નથી એને હૂંફ કે હિમ્મત આપતેા, નથી એને આ 'નરમેધ'માંથી ઉગારવાને કશી પ્રવૃત્તિ કરતેા, કે નથી એને એની વિકટ યાત્રામાં પેાતાનેા સાથ આપવાની તૈયારી બતાવતેા. જયા શિખરેા ભણી પગલાં વાળે છે ત્યારે એ કહે છે ખરેા કે

'નહિ—નહિ જવા દઉં જયા !' (૧. ૭)

પણ એ એટલું કહે છે ત્યાં તેા જયા કૂદીને ચાલી જાય છે. થયું ! જયા કૂદી શકી એટલું યે કૂદીને નથી જયન્ત એની પાછળ દેાડતેા; નથી એને બૂમ પાડીને અટકાવવાનેા પ્રયત્ન કરતેા; કે નથી જયાનાં માતાપિતાને આની ખબર આપતેા. એ માત્ર સંતેાષ વાળે છે આટલું કહીને :

'જા; સુખી થા સદા,
પણ નહિ જાય, જયા !
જયન્તના જીવનમાંથી તું.' (૧. ૭)

અને જયાને શેાધવાનેા કશેા જ પ્રયત્ન કર્યા વિના એ માલતીના મંડપમાં બેસી જાય છે અને 'પૃથ્વી ભરીને' લખ્યા કરે છે કે 'જયા ગઈ.' જાણે કેાઈ ભગ્નહૃદય પ્રણયી ને તેય પાછેા કવિ કે ચિત્રકાર ! એ માત્ર એટલું ભૂલી જાય છે કે જયા નાસી ગઈ તેનું કારણ એણે (જયાએ) પેાતાના (જયન્તના) પ્રેમનેા અનાદર કર્યો છે એ નથી; કે પરિસ્થિતિવશાત્ એ પેાતાને પરણી શકે તેમ નથી તે પણ નથી. સાચું કારણ બીજું જ છે : જયાને એનાં માતાપિતા એની ઇચ્છા વિરુદ્ધ કાશીરાજની સાથે પરણાવી દેવા માગતાં હતાં તે.

આ જયન્ત કેાઈ અદ્ભુત પાત્ર છે. ન્હાનાલાલે એને લાડ લડાવવામાં ને એના પર પેાતાનું વાત્સલ્ય વહાવવામાં ખામી નથી રાખી. કવિએ એને 'વિષ્ણુનેા વ્હાલેા,' 'દેવેાનેા પ્રિયતમ,' 'યેાગીઓની આશા,'

'આજાનુબાહુ સુભટ' વગેરે વગેરે વિશેષણો વડે બિરદાવ્યો છે. પણ પરિસ્થિતિ અને ક્રિયા વચ્ચે એનામાં ભાગ્યે જ સંગતિ દેખાય છે.

જયાનાં માતાપિતાની આજ્ઞાથી એ જયાને શોધવા નીકળે છે ખરો; પણ એ વખતે એ ભૂલી જ જાય છે કે જયા એની હાજરીમાં જ ચાલી ગઈ છે, અને પોતે ધાર્યું હોત તો પોતે તેને ચાલી જતાં અટકાવી શકત; અથવા તો, બન્નેની ઇચ્છા હોત તો પોતે પણ જયાની સાથે જ ગિરિદેશને સદાને માટે તજી શક્યો હોત. એ તો જયા જાણે એકાએક ને અણધારી ચાલી ગઈ હોય તેમ કહે છે કે

'ગિરિદેશ સદાના તજતાં
એક ઘડીના પડ્યા ફેર,
ત્હારે ને મ્હારે, જયા!' (૨. ૨)

અને પોતે જયાને શોધવા માટે શું શું કર્યું તેને સંભારીને, શું શું કરવાનો છે તેના મનોરથ ઘડતો હોય છે ત્યાં 'અદૃશ્યથી દેવર્ષિની વાણી' સંભળાય છે:

'જગતમાં ખોયું તે તીર્થમાં લાધશે.

× × ×

આકાશધરતીનો છેડો એ છે,
જ્યહાં જયન્ત! તું ઊભો છે.
પૃથ્વીમાં ન લાધ્યું તે આભ આપશે.' (૨. ૨)

અલબત્ત, જયન્તે જે ખોયું છે તે અન્તે પૃથ્વીમાં જ લાધે છે. પણ એ વાત જવા દઈએ. જયન્તના કહેવાથી દેવર્ષિ પ્રત્યક્ષ થાય છે. અને કહે છે કે:

'લગાવ અખંડ સમાધિ
તું શોધે છે ત્હેની.
ભમીશ તો ભૂલો પડીશ.' (૨. ૨)

અને જયન્ત પણ ગુરુનો આવો આદેશ મળતાં, આનન્દમાં આવી જાય છે; અને

'અહીં જ મ્હારી ધરતીનો છેડો,
આ મ્હારી હરિકુંજ.' (૨. ૨)

કહીને ત્યાં જ આશ્રમ માંડી બેસી જાય છે.

આ નાટકની એક વિશિષ્ટ એ છે કે એમાં અનેક સારી સારી ભાવનાઓ ને ઊર્મિઓ આવે છે ખરાં; પણ ઘણીખરી વાર તો અયોગ્ય સ્થળે, અયોગ્ય કાળે, કે અયોગ્ય સંદર્ભમાં. જયન્ત ચિત્તની શાન્તિની, આત્મદર્શનની કે પરમાત્મતત્ત્વની શોધમાં નીકળ્યો હોત તો દેવર્ષિની આ વાણીમાં આપણને આપણા તત્ત્વજ્ઞાનનો પડઘો સંભળાત, પણ અહીં તો જયન્ત પોતાની અંદર રહેલી કોઈ વસ્તુને નહિ, પણ પોતાથી ભિન્ન એવી બીજી કોઈ નાસી ગયેલી વ્યક્તિને શોધવા નીકળ્યો છે. અને દેવર્ષિની વાણી એકંદર સાચી પણ પડે છે. પણ એના પરથી ફલિત તો માત્ર એટલું જ થાય કે કોઈ સ્વજન નાસી ગયું હોય તો તેને શોધવા માટે દોડાદોડ કરવાની જરૂર નથી. જરૂર છે, માત્ર એકાદ તીર્થસ્થાનમાં આશ્રમ માંડીને બેસી જવાની ને તપ કરવાની !

જયન્ત વિશેષાધિકારી હતો એટલે એ પોતાને જે મેળવવું હોય તે યોગબળથી મેળવી શકે. એણે સામાન્ય સંસારીની માફક હાંફળા-ફાંફળા થઈને દોડાદોડ કરી મૂકવાની જરૂર ન હોય એવી દલીલ કદાચ કરી શકાય ખરી. પણ એનો જવાબ માત્ર એટલો જ હોય કે આવા તપોબળનો ઉપયોગ આત્મદર્શન કે ઈશ્વરસાક્ષાત્કાર માટે થવો જોઈએ,

ભૌતિક વસ્તુઓ કે વ્યકિતઓની પ્રાપ્તિ માટે નહિ. વાધરી માટે ભેંશ મારવા ન જવાય.

વળી, જયન્ત વિશેષાધિકારી છે એટલે એ પુરુષાર્થ કરતો જ નથી અથવા તપોબળ એકઠું કરવાનો જ પુરુષાર્થ કરે છે એવું પણ નથી. અમરાપુરીને ઉગારવાનું કામ એ તપોબળથી નથી કરતો; પણ ધનુષ્ય-બાણથી સજ્જ થઈ ને, જાતે રણભૂમિમાં જઈ ને અને દાનવોને હરાવીને કરે છે. એટલે જયાની શોધમાં નીકળેલો જયન્ત, બીજું કશું ન કરતાં આશ્રમ માંડીને બેસી જાય અને તપ કરવા લાગે તેમાં પરિસ્થિતિ અને ક્રિયાની ઉપપત્તિ જળવાતી નથી એમ જ કહી શકાય.

તપ કરતાં કરતાં, પોતે જયાને શોધવા માટે આ 'ઉગ્ર તપ' આદરી રહ્યો છે એ હકીકત જયન્ત ઘડીક ભૂલી જાય છે અને નાથનાં પરમ તેજનાં અખંડ દર્શન કરવાને માટે પોતે તપ કરી રહ્યો છે એમ માનવા લાગે છે. અને સ્નેહદેવીની પ્રાપ્તિ, બ્રહ્મપ્રકાશનો ઉદય અને જગતનો ઉદ્ધાર, એ ત્રણ વચ્ચે જાણે કશો જ ભેદ ન હોય તેમ એ કહી ઊઠે છે :

'સ્નેહદેવી મળજો કે ના મળજો,
બ્રહ્મપ્રકાશ ઊગજો કે ના ઊગજો,
જગતનો યત્કિંચિતે ઉદ્ધાર
મ્હારે હાથે થાવ કે પર હાથે;
વિસર્જન થાવ સારાંની યે લાલસાઓ.' (૨. ૫)

અને પોતાના 'આત્માની છેલ્લી ગ્રન્થિ'— સ્નેહદેવી મેળવવાનો પોતાનો લોભ — એ છોડી દે છે; અને સ્થિતપ્રજ્ઞને શોભે એવો નિમિત્ત-માત્ર બનવાનો પોતાનો નિશ્ચય વ્યક્ત કરે છે :—

'સૃષ્ટિ છે સૃજનનો હેતુ સાધવાને :
સૃજનહેતુ સીધે ત્યહાં ને તેમ

ફેંક-ઘૂમાવ મ્હારા જીવનને, પ્રભો !
પ્રભુની વાડીમાં પુણ્ય વાવવાં,
જ્યહાં ઉગાડે ત્યહાં તેજ વર્ષવાં,
જ્યહાં ફૂલડાં પ્રફુલ્લે
ત્યહાં પરિમલ પમરવાં,
એ જ ઉદ્ધાર, એ જ જીવન્મુક્તિ ! (૨. ૫)

ફરી સરસ વિચાર; પણ ફરી અયોગ્ય સ્થળે અને અયોગ્ય સંદર્ભમાં. ઉપરાંત, પોતે જે માટે જયાને શોધવા નીકળ્યો છે એ હેતુઓ પણ એના મનમાં ગૂંચવાઈ જાય છે અને જયા પોતાના જગદુદ્ધારના કાર્યમાં સહાયભૂત થાય એટલા માટે જાણે પોતે એને શોધવા નીકળ્યો હોય એમ એ માનવા લાગે છે.

ગમે તેમ પણ, તેની આસપાસના 'ચાર ભસ્મના ઢગલા તેજસ્થંભ થાય છે, બ્રહ્મલોકમાંથી તેજનાં ધનુષ્યબાણ ઊતરે છે અને જયન્તના હૈયામાં સમાઈ જાય છે. વદન ફરતું પ્રભાચક્ર ફરકે છે.' આમ જયન્તનું 'મેધાજનન' થાય છે, અને 'બુદ્ધનાં બોધિસત્વ' ઊતરે છે. પણ ત્યાં જ ફરીથી આકાશવાણી થાય છે ને જયન્તને સમજાય છે કે જયા વિના પોતે અધૂરો છે, એકપંખાળો ને અપંગ છે! હતા ત્યાંના ત્યાં!

'બુદ્ધ' બનેલો આ જયન્ત આશ્રમ ચલાવે છે. ત્યાં એક દિવસ, સવારના પહોરમાં એના કેટલાક શિષ્યો ગંગાના 'મધ્યજલ'માંથી મળેલી અચેત જયાને તેની પાસે લઈ આવે છે. જયાને જોતાં જ જયન્તના કપાળ પર પરસેવો વળી જાય છે. પોતાની પહેલાં જયાએ ગિરિદેશ છોડ્યો હતો એ હકીકત, કોણ જાણે કેમ, એ ભૂલી જાય છે; અને પોતે જાણે ઘણા લાંબા વખત પહેલાં ગિરિદેશ છોડ્યો હોય ને પાછળ કંઈક અણધાર્યા સંજોગો ઊભા થતાં જયાને ગિરિદેશ છોડવો પડ્યો હોય તેવી ભ્રમણામાં એ બોલી ઊઠે છે:

'આ દશા? આ દશા કેમ?
શી વાર્તા હશે ગિરિદેશની?
ઉઘડો, ઓ કાળના પડદાઓ!
ને કહો એ કથની.' (૩. ૧)

ગિરિદેશની કથની કહેવાને કાળના પડદાઓ ઊઘડતા નથી. જયાને યોગગુફામાં સુવાડી છે ત્યાં જવાને જયન્ત તૈયાર થાય છે. 'સૃષ્ટિની સકલ સુન્દરતાની સન્મુખ' એ જાય છે. ને 'પૃથ્વીની પરમ પવિત્રતા'ને જોતાં જ, એના શરીરનું માળખું ભાગી પડવા ને 'અમ્મર આત્મા' ફૂટી જવા જાય છે. એના મનમાં પાપના વિચારો જાગે છે. ને એનાથી પોતાની જાતને રક્ષવા માટે જયાના નિશ્ચેષ્ટ શરીરને

'આ તો દેહનું શબ છે,
નથી ચેતનના બ્રહ્મમહેલ.' (૩. ૧)

કહીને ઓળખાવવાની હદ સુધી એને જવું પડે છે. અને છતાં બીજી જ ક્ષણે, પોતે જાણે દેવોથી ચડિયાતો ને યોગેશ્વર (મહાદેવ)નો સમોવડિયો હોય તેમ કામદેવને પડકારે છે:

'થંભો, ઓ દેવને યે દૂભતા કામદેવ!
થંભો બારણાની બહાર.
આ જોદ્ધો જૂદો છે.
યોગેશ્વરે અંગ બાળી અનંગ કીધો,
અનંગથી યે ભસ્મ કરી
આપીશ ખાખ મ્હારાં બાણીઓને;
ચોળશે ત્હેને નહિ વાગે
કામણગારી એ કીકીના ડંખ.' (૩. ૧)

જેને અંગ જ નથી તેને એ કઈ રીતે ભસ્મ કરી શકત એ તો એ જાણે. પણ એનું અસ્વસ્થ થઈ ગયેલું ચિત્ત સ્વસ્થ થઈ જાય છે એમ કવિ કહે છે ને ઉમેરે છે કે પુત્રનો આ 'કામવિજય' નિરખીને જયન્તનાં માતાપિતાનો પિતૃલોકમાંથી ઉદ્ધાર થાય છે ને બ્રહ્મલોકમાં જતાં જતાં એ બન્ને પોતાના 'પુત્ર ઉપર પુષ્પવૃષ્ટિ' કરે છે. એ વાત્સલ્યવિવશ માતાપિતા પુત્ર જાણે પોતાનો તપોભંગ કરવા આવેલી રંભા કે ઉર્વશી કે મેનકાનાં દુર્નિવાર અને દુઃસહ પ્રલોભનો સામે ટકી રહ્યો હોય ને વિજયી બન્યો હોય તેવી રીતે તેને બિરદાવે છે.

ત્યારે, હકીકતે તો માત્ર એટલું જ બન્યું છે કે જયાની આવી અસ્વસ્થ, અચેત અને અવશ અવસ્થામાં પણ તેને જોતાંવેંત જયન્તની મેધા અને 'બોધિસત્વ,' વરાળની માફક, ઊડી જાય છે ને બ્રહ્મયોગી જયન્ત પ્રાણી પાણી થઈ જાય છે, કોઈ પામર મનુષ્ય પણ ભાગ્યે જ થાય તે રીતે!

અને પછી જયન્ત અને જયા, મોર અને ઢેલનાં જેવા અશારીર આત્મલગ્ન કરીને 'ધર્મ' 'સ્નેહ' અને 'સેવા'નાં જોગી બનવાનો ને સામસામે તીરે પોતપોતાના અલગ અલગ આશ્રમો સ્થાપવાનો વિચાર કરતાં હોય છે ત્યારે જયાને આશંકા થાય છે કે આટલાં નજીક નજીક રહીશું તો ક્યારેક ડગી જવાશે તો? એ વખતે જયન્ત એને કહે છે કે:

'આત્મશ્રદ્ધા ઉજ્જવળ રહે
ત્ય્હાં સૂધીના જ આ આશ્રમ.
અન્ધકારનો ઓળો ઉગે કે તરત
તું સંચરજે દેવધામ હિમાદ્રિમાં.
ને હું વિચરીશ સાગરયાત્રાએ.' (૩. ૩)

પણ એને એમ કહેવાનું સૂઝતું જ નથી કે આત્મશ્રદ્ધા ઝાંખી પડવા લાગશે તો આપણે પરણી જઈશું. પોતે અને જયા, સાથે રહીને,

જે સેવા કરવા માગે છે તેમાં લગ્ન વિઘ્નરૂપ બને એમ તો એ નહિ જ માનતો હોય; કારણ કે જયા હિમાદ્રિમાં ચાલી જાય ને પોતે સાગરયાત્રાએ વિચરે તોપણ, સાથે રહીને સેવા ન કરી શકાય. એટલે, જયાના સહકાર વિના પોતાના જીવનના આદિષ્ટ કર્તવ્ય જેવું જગદુદ્ધારનું જે કાર્ય પોતે એકલે હાથે કરી શકે તેમ નથી તે કાર્ય કરવાની આટઆટલાં તપને અંતે મળેલી તક જતી કરવી પડે તો જતી કરીને પણ એ લગ્નથી દૂર રહેવાને જ કૃતનિશ્ચય થાય છે. બન્ને સમાન શીલ અને સમાન વ્યસનવાળાં છે અને આટલા આટલા પ્રયત્નો પછી પણ બન્ને એકબીજા માટેનું આકર્ષણ નિવારી શક્યાં ન હોય તોપણ! શુદ્ધ, ધર્મસંમત સ્નેહલગ્ન સામે પણ આટલી બધી સૂગ શાથી ? ને શા માટે ?

લગ્ન એટલે પાપ, દેહનો વટાળ ને અંગની આભડછેટ; અને બ્રહ્મચર્ય એટલે પરમ પુણ્ય અને વિશુદ્ધિ એમ જયન્ત અને જયા, બન્ને માને છે. એટલે લગ્ન તો ઠીક, પણ સામાન્ય દેહસ્પર્શ પણ અજાણતાં યે ન થઈ જાય તે માટે બન્ને એક જ આંબાને નહિ, પણ બે જુદા જુદા આંબાને અઢેલીને ઊભાં રહે છે (૩.૩); અને એક જ હોડલામાં નહિ, પણ બે નિરનિરાળાં હોડલાંમાં 'જલ પર તરે છે' (૩. ૬). એટલું જ નહિ પણ, હિમાદ્રિ પડતો હતો અને હિમગંગા ઊતરતી હતી ત્યારે જયાને બચાવવાનો જે વિશિષ્ટ આપદ્ધર્મ ઊભો થયો હતો તે પ્રસંગે પણ જયન્ત જયાને અડતો નથી; પણ ચાપ જાણે ચીપિયો કે સાણસો હોય તેમ તેમાં જયાને ભરાવી, ઉપાડી ને કૂદકો મારી યોગશૃંગે ચડી જાય છે. લગ્નને અને દેહસ્પર્શને એ લોકો આટલાં બધાં અધમ ગણતાં હોવા છતાં, પોતાના કર્તવ્ય તરીકે તો એ બન્ને સ્વીકારે છે 'પતિઓની કામઠી' અને 'પત્નીઓની વીણા' ઘડવાનું અને પોતે ન ગાયાં તે સંસારનાં બ્રહ્મસંગીત એમની પાસે ગવરાવવાનું! અલબત્ત, એમ કરતી વેળા, એ લોકો સામાન્ય અને વિશેષાધિકારીઓ વચ્ચે ભેદ પાડે છે અને સામાન્ય સંસારીઓ માટે 'નિષ્કામ,' 'સંયમ નિગ્રહયુક્ત' અને પ્રવાહપ્રાપ્ત વિલાસભાવ અને વિશેષાધિકારીઓ માટે નૈષ્ઠિક

બ્રહ્મચર્યના આદર્શો સ્વીકારે છે. પણ તેમ છતાં એ પ્રશ્ન તો રહે જ છે કે તો પછી, લગ્નને આભડછેટ અને વટાળ કહીને આટલું બધું વગોવવાની જરૂર હતી ખરી? અને લગ્ન જો ખરેખર એવું જ હોય તો પોતે જેની સેવામાં જનમારો ગાળવાનાં છે એવાં સંસારીઓને ગળે એ વળગાડવા જેવું છે ખરું?

કવિને પોતાના આ માનસપુત્ર જયન્ત માટે એટલો બધો સદ્ભાવ અને અહોભાવભર્યો પક્ષપાત છે કે એનો મહિમા બિરદાવવામાં એમણે પાછું વાળીને જોયું નથી. જયન્ત હરિકુંજમાં બેસીને જે તપ કરી રહ્યો છે તેની કીર્તિ એટલી બધી પ્રસરી છે કે એક તરફથી દેવર્ષિ હિમાલયની ગુફાઓમાંના જોગીઓને 'બ્રહ્મવનમાંના બ્રહ્મર્ષિના દર્શન કાજે' જવાનો આદેશ આપે છે; ને બીજી તરફથી અઘોર વનમાં પારધિના ઝુંડમાંની ગુફામાં 'કંઈ વર્ષો'થી પૂરાયેલી તેજબા પણ 'ઇન્દ્રાસનને યે ડોલાવે એવાં' તપ માંડનાર તપસ્વીજીના તાપસક્ષેત્રે તપજ્વાલામાં તપવાનો અભિલાષ સેવે છે. (તેજબા સુધી આ કીર્તિ કેવી રીતે પહોંચી હશે? અને કોણે પહોંચાડી હશે? એ પ્રશ્ન ઊભો થાય તો, અલબત્ત, તેનો કશો જવાબ નથી.)*

જયન્તને કવિએ દુષ્યન્ત અને મહાદેવ કરતાં પણ ચડિયાતો વર્ણવ્યો છે. ન્હાનાલાલના મનમાં કાલિદાસ સાથે સ્પર્ધાનો ભાવ છે કે નહિ તે વિશે ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતું નથી. પણ કાલિદાસની અલકાનગરી અને ન્હાનાલાલનો ગિરિદેશ, બન્ને હિમાલયમાં આવ્યાં છે. ઉપરાંત નાટકમાં સ્થળે સ્થળે ન્હાનાલાલની નજર પાસે કાલિદાસ તરી રહ્યો છે એ સાફ સાફ દેખાઈ આવે છે. કાલિદાસનો દુષ્યન્ત અને

* તેજબા પાસે ધનુષ્યબાણ છે. છતાં વર્ષો સુધી એને પારધિની ગુફામાં પુરાઈ રહેવું પડે છે. નથી એ પારધિને ગુફામાં આવવા દેતી; નથી પારધિ એને ગુફાની બહાર જવા દેતો. જયાના હાથમાં એ ધનુષ્યબાણ આવે છે કે તરત એ પારધિને ઘાયલ કરીને, તેજબાની સાથે નાસી છૂટે છે. તો તેજબાને એ ધનુષ્યબાણનો ઉપયોગ કરતાં નહોતું આવડતું એમ માનવું?

ન્હાનાલાલનો જયન્ત, બન્ને સ્વર્ગમાં જઈને રાક્ષસો સામે યુદ્ધ કરે છે. દુષ્યન્ત, અલબત્ત, ઇન્દ્રનો મિત્ર છે અને પોતે ઇન્દ્રનો મિત્ર ગણાય એને એ ઘણું મોટું માન સમજે છે. જયન્ત, એ પ્રમાણે, ઇન્દ્રનો માત્ર મિત્ર જ નથી, તારણહાર છે. 'વિષ્ણુનો વ્હાલો' છે, 'ઇન્દ્રપુરીનો ઉગારનાર' છે, 'દૈત્યો વિદારનાર, દેવો ઉગારનાર' છે. એટલે, દેવતાઓની હાજરીમાં ઇન્દ્ર પોતાને અર્ધાસન પર બેસાડે અને આશાભર્યા જયન્ત (પોતાના પુત્ર) સામે સ્મિત કરીને

आमृष्टवक्षोहरिचन्दनाङ्का मन्दारमाला

પોતાને પહેરાવે એ બહુમાનથી કાલિદાસનો દુષ્યન્ત જ્યારે કૃતાર્થતા અનુભવે છે ત્યારે ન્હાનાલાલને એટલી એક સાદી ને ઇન્દ્રની છાતી પરના ચન્દનથી ખરડાયેલી માળા પોતાના જયન્તને મળે તેટલાથી સંતોષ નથી થતો. એમના જયન્તનો ઇન્દ્ર 'પટ્ટાભિષેક' કરે છે, (આ પટ્ટાભિષેક એટલે સ્વર્ગનું 'યુવરાજપદ' એ પાછળથી સ્પષ્ટ થાય છે.) દેવાંગનાઓ એને પારિજાતે વધાવે છે, સુરરાણીજી એને અખંડસૌભાગ્યનો મુગટ* આપે છે, દેવો એના પર અમૃતનો અભિષેક કરે છે ને એને બ્રહ્મલોકનાં અસ્ત્રશસ્ત્ર આપે છે. એટલું જ નહિ, પણ એ જ્યારે સ્વર્ગમાં જતો હોય છે ત્યારે 'સુરગંગાને તીર' વિષ્ણુદેવ ફરવા

* આ મુગટ જયાનાં લગ્ન થવાનાં હતાં તે સમયે જયન્ત એને આપે છે. ઇન્દ્રાણી ઇન્દ્રને નહિ પણ ઇન્દ્રાસનને પરણતી હોવાથી, તેનો મુગટ પોતાને આપીને જયન્ત મશ્કરી કરી રહ્યો હોય કે સૂક્ષ્મ ઉપાલંભ આપી રહ્યો હોય તેમ જયાને લાગે છે, એટલે જયા પાસેથી એ મુગટ પાછો લઈ ને, જયન્ત તેનો નાશ કરવા જાય છે. જયા એને એમ કરતાં અટકાવે છે ને કહે છે કે પૃથ્વીની ઘણી રાજકુમારિકાઓ 'રાજવીને નહિ પણ રાજસિંહાસનને' પરણશે તેમને કાજે એ મુગટ રહેવા દે.

ઇન્દ્રાણીએ આપેલા મુગટનો જે મર્મ જયા સમજે છે તે અને જયન્ત પણ કશો જ બચાવ કે ખુલાસો કર્યા વિના, મૂંગે મોઢે, એ મુગટનો નાશ કરવા તૈયાર થાય છે તે જોઈ ને, પ્રશ્ન એટલો જ થાય છે કે ઇન્દ્રાણીએ કરેલા બહુમાનનો અર્થ આ લોકોએ આવો કર્યો ?

નીકળ્યા હશે તેનાં એને વાટમાં દર્શન થાય છે. એ પણ એના પર પ્રસન્ન થાય છે, 'પુત્રને શિષ્ય' કરે છે ને વરદાન આપે છે કે 'ધાર્યાં પાડીશ તું નિશાન.' (૧. ૧)

ન્હાનાલાલનો જયન્ત, આમ, જેમ કાલિદાસના દુષ્યન્તથી ચડિયાતો છે તેમ કાલિદાસના મહાદેવથી પણ ચડિયાતો છે. 'કુમારસંભવ'માં મહાદેવ તપ કરતા હોય છે ત્યારે તેમને ચલિત કરવા માટે કામદેવ જાય છે. મહાદેવના તપનું તેજ અને અધૃષ્યતા જોઈને, પહેલાં તો કામદેવ ગભરાઈ જાય છે ને એના હાથમાંથી ધનુષ્ય અને બાણ એકાએક સરી પડે છે. પણ પાર્વતી આવે છે; અને કામદેવના હૃદયમાં ફરીથી જયની આશા જાગે છે. પાર્વતી મહાદેવને પ્રણામ કરે છે. મહાદેવ એને આશિષ આપે છે:

अनन्यभाजं पतिमाप्नुहि ॥

અને બાણને માટે યોગ્ય અવસર આવી પહોંચ્યો છે એમ જાણીને મદન પોતાના ધનુષ્યની પણછને વારંવાર સ્પર્શ કરે છે ને પાર્વતી મહાદેવને 'મન્દાકિનીપુષ્કરબીજમાલા' અર્પે છે ત્યારે સમ્મોહન નામનું અમોઘ બાણ એ પોતાના ધનુષ્ય પર ચડાવે છે. બાણ છોડવાની વાત તો દૂર રહી, પણ કામદેવ હજી બાણ ચડાવે છે ત્યાં જ મહાદેવનું ધૈર્ય ડગવા લાગે છે ને એમની ઇન્દ્રિયો ક્ષોભ પામે છે.

જે કામદેવ, આમ, બાણ ચડાવતાંવેંત કાલિદાસના મહાદેવના ધૈર્યને ડગમગાવી નાખી શકે છે, એ જ કામદેવ ન્હાનાલાલનાં જયન્ત અને જયા પર બબ્બે બાણ છોડે છે (૧.૪); અને છતાં એની કારી ફાવતી નથી. અને બીજી વાર પણ જયન્ત જયારે એને દાટી આપે છે કે

'થંભો, ઓ દેવને ચે દૂભતા કામદેવ!

× × ×

આ જોદ્ધો જૂદો છે.

'યોગેશ્વરે અંગ બાળી અનંગ કીધો,
અનંગથી યે ભસ્મ કરી
આપીશ બાખ મારા બાખીઓને.' (૩. ૧)

ને 'રતિનાથ' યોગીની ગુફામાંથી ખરેખર સિધાવી પણ જાય છે ત્યારે કાલિદાસ અને ન્હાનાલાલ વચ્ચેનો તફાવત છાનો નથી રહેતો.**

જયાનું પાત્ર પણ, એ રીતે, ઘણી અસંગતિઓથી ભરપૂર છે. પોતે તેજવાસી છે તેનો એને ગર્વ છે અને બીજાં બીણવાસીઓ પ્રત્યે એને તિરસ્કાર છે. એની દાસીઓ રાજમહેલના ચન્દનદ્વારે કમળ-તોરણો બાંધતી હોય છે, જયાનો જાણે સ્વયંવર થવાનો હોય તેવી રીતે સિંહાસને-સિંહાસને મુગટો મૂકતી હોય છે, સારો ગિરિદેશ ઉત્સવ પાળી રહ્યો છે અને પોતે પણ શણગાર સજીને આવે છે, છતાં એને ખબર નથી કે પોતે શા માટે શણગાર સજ્યા છે ને આ બધો ઉત્સવ શાનો છે! નૃત્યદાસીની સાથે શ્રેય અને પ્રેયની ચર્ચા એ પોતે શરૂ કરે છે. પણ સુખ નહિ પણ શાંતિ શા માટે પસંદ કરવી જોઈએ તેનાં કારણો એ સમજાવી શકતી નથી. અને નૃત્યદાસી જ્યારે

'દેહ નશ્વર છે, જયાબા!
માટે જ પહેલો.' (૧.૩)

** ન્હાનાલાલને પોતાનાં માનસસન્તાન જયા અને જયન્ત વિશે આટલો અહોભાવ યુક્ત પક્ષપાત છે, તો એ માનસસન્તાનો પણ સાવ અ-કૃતજ્ઞ નથી રહ્યાં. એ લોકો પણ ન્હાનાલાલને વર્તમાનયુગના વાલ્મીકિ ગણી રહ્યાં છે.

જયા : તરછોડ્યું, જયન્ત! તરછોડ્યું હતું મ્હેં
ત્હારું જયધનુષ્ય ચરણે ધરેલું,
મ્હારે દુઃખે તું યે દુભાયો.
વાલ્મીકિનો આશ્રમ આઘો નથી;
હું ક્રૌંચી ઘવાઈ એટલે
મ્હારો ક્રૌંચ મૂર્છામાં પડ્યો;
ને રચાઈ એમ આપણી રામાયણ. (૩. ૩)

એવી દલીલ કરે છે ત્યારે, એનો પ્રતિવાદ કેવી રીતે કરવો તે એને ન સૂઝતાં, એ નૃત્યદાસી પર ખિજાઈ જાય છે અને તેને ગિરિદેશમાંથી કાઢી મૂકે છે.

જયન્તની લગ્નપ્રાર્થના એ સ્વીકારતી નથી. પણ પછી એને જ એનો પસ્તાવો થાય છે ને હંસોને આવાહનગીત દ્વારા એ જયન્તનું આવાહન કરે છે. મોર અને ઢેલનો ટહૂકો સાંભળીને એ ગિરિદેશમાંથી નાસી જવાનો વિચાર કરે છે ત્યારે જયન્ત એને કહે છે કે નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનો સાદ એ આત્માનો ટહૂકો નથી, માત્ર ભ્રમરમણા છે અને જગતમાંથી નાસી છૂટવાની વૃત્તિ તે તો અસુરોનું માત્ર ઇન્દ્રજાળ જ છે, તોપણ એ નાસી છૂટે છે. વામાચાર્ય, પારધિ અને તીર્થગોરના પંજામાંથી માંડ માંડ છટકીને એ પાછી જયન્તને મળે છે. અને જયન્ત જ્યારે એને પૂછે છે કે હવે શું કરીશું ? ત્યારે જયન્તનું કહ્યું ન માનવાથી પોતાને અને સૌને જે સહન કરવું પડયું છે તે યાદ આવતાં, એ જયન્તના આદેશ પ્રમાણે વર્તવાને તૈયાર થાય છે. અને મોર પોતાનાં પીછાંની રત્નપાંદડીઓ આપે તો ઢેલની માફક એ પણ પોતાની કલા ખોલવા ઉત્સાહ બતાવે છે. પણ જયન્ત જ્યારે

લગ્ન કે ધર્મ ?
કામ કે સ્નેહ ?
સંસાર કે સેવા ?

ના વિકલ્પોમાંથી એકને પસંદ કરવાનું કહે છે ત્યારે એ જ જયા કહે છે કે 'हवे देहनी कथा न करवी.'[1] જયન્ત રજૂ કરે છે એ ત્રણ વિકલ્પો વચ્ચેનો વિરોધ સાચો નથી. પણ એ વાત જવા દઈએ. દેહની કથા ધર્મ, સ્નેહ અને સેવાના માર્ગમાં ખરેખર વિઘ્નરૂપ છે

૧ દેવનાગરી મારા છે.

કે નહિ તેની ચર્ચા પણ ન કરીએ. પણ જયા પર અત્યાર સુધીમાં જે દુઃખો પડયાં છે તે બધાં એ દેહની કથા કરતી હતી એટલા માટે પડયાં એમ નથી. ઊલટું એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય કે જયાએ જયન્ત સાથે દેહની કથા કરી હોત એટલે કે સ્નેહલગ્ન કર્યાં હોત તો કદાચ એના પર આ બધાં દુઃખો ન પડત. અથવા એમ પણ કહી શકાય કે જયા દેહની કથા ન કરે અને સંન્યાસિની બને તો પણ વામાચાર્ય, પારધિ કે તીર્થગોર જેવાં પશુઓ, જેની દૃષ્ટિએ લગ્ન, બ્રહ્મચર્ય કે સંન્યાસ, કશું જ પૂજ્ય નથી તેમનો ભય તો ટળતો જ નથી.

જયન્ત જેમ ન્હાનાલાલની દૃષ્ટિએ તપનો અને નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનો આદર્શ છે તેમ કાશીરાજ રાજધર્મનો આદર્શ છે.[૨] એ કાશીરાજ નીકળ્યા છે જયા સાથે લગ્ન કરવાને. રસ્તામાં એ શેવતીને જુએ છે ને તેના પ્રેમમાં પડે છે. શેવતીનાં 'પ્રાણનાં મન્દિર ને દેહના મહેલ'નો સ્વીકાર કરીને એ 'ચતુરસુજાણ' પોતાની 'સલૂણી'ને લઈને 'રસકુંજ'માં જાય છે. ગિરિદેશમાંથી જયાને નહિ, પણ ગિરિદેશનો રાજમુગટ લાવીને એ પાછો શેવતીને મળે છે ત્યારે વારાણસીનાં રાજભવનોમાં જવાની પોતાની ઇચ્છા શેવતી વ્યક્ત કરે છે. એ વખતે

'આજ નહીં, અક્ષય તૃતીયાએ
ઉઘડશે આપણા યે તે દિવસે
અક્ષય સુખના ભંડાર.' (૨. ૩)

એમ કહીને એ તેને અક્ષય તૃતીયા સુધી 'તપશ્ચર્યા' તપવાનું સૂચવે છે. અને અક્ષય તૃતીયાને દિવસે જ્યારે કાશીરાજ શેવતીનું 'હરણ' કરે છે, ત્યારે પોતાની એ 'દયિતા'ના દેહમાં પોતાનો કુમાર આનન્દતો હોય છે!

૨ એના રાજધર્મના અને ન્યાયના ખ્યાલોની ચર્ચા સ્વ. નરસિંહરાવે સમર્થ રીતે કરી છે.

કાશીરાજ પણ, જયન્તની માફક ડાહી ડાહી વાતો – પણ અયોગ્ય સંદર્ભમાં — કરવાનો શોખીન છે. અક્ષય તૃતીયા સુધી તપશ્ચર્યા તપવાનું સૂચન એ શેવતીને કરે છે ત્યારે કહે છે કે:

'નિત્યમુહૂર્તના તે પુણ્યોજ્જ્વળ દિવસે
અવનિની ઉપર ગૂંથાશે
બ્રહ્મજ્યોતમાં ક્ષત્રિયજ્યોત,
ને જન્મશે ઉદ્ધાર આર્યાવર્તના.' (૨. ૩)

આર્યાવર્તનો ઉદ્ધાર જે દિવસે બ્રાહ્મણત્વ અને ક્ષત્રિયત્વ — જ્ઞાન અને ક્રિયા —નો સમન્વય થશે તે દિવસે થવાનો: એ વિચાર પોતે સુન્દર છે. પણ જે સંદર્ભમાં આ વાક્યો બોલાયાં છે તે સંદર્ભમાં તો એનો અર્થ એટલો જ થાય છે કે અખાત્રીજના પુણ્યોજ્જ્વલ દિવસે ક્ષત્રિયવીર કાશીરાજ બ્રાહ્મણકન્યા શેવતીને પરણશે અને ત્યારે આર્યાવર્તનો ઉદ્ધાર થશે જાણે આર્યાવર્તના ઉદ્ધારનો એકમાત્ર ઉપાય બ્રાહ્મણક્ષત્રિયનાં પ્રતિલોમ લગ્ન જ ન હોય !

પણ, સાચું કહીએ તો, બ્રાહ્મણત્વ એટલે જ્ઞાન એવો અર્થ પણ કાશીરાજને અભિપ્રેત નથી. શેવતીની 'બ્રહ્મજ્યોત' એટલે તેનું 'બ્રાહ્મ સૌન્દર્ય' એમ એ ચોખ્ખેચોખ્ખું કહે છે.[3] અને શેવતીનું 'બ્રાહ્મ સૌન્દર્ય' અને કાશીરાજનું 'ક્ષાત્રવીરત્વ' 'ઉભય એક થઈ ને' 'પૃથ્વીને પ્રકાશશે' એવી આગાહી કરે છે.

૩ સૌન્દર્ય માટેનો આ ક્ષત્રિયવીરનો પક્ષપાત જાણીતો છે. ગિરિદેશમાં એ જયાને પરણવા જાય છે. પણ જયા નાસી ગઈ હોય છે એટલે પોતાનું અપમાન થયું એમ માનીને એ ક્રોધે ભરાય છે ને ગિરિરાજ પાસે એનો રાજમુગટ માગે છે. એ વખતે રાજરાણી 'તીર્થરાજ ! તીર્થરાજ !' કહીને એને વિનવે છે. ત્યારે એ એની 'યાચના'ને 'તુચ્છકારી' શકતો નથી એનું કારણ એ નથી કે એ યાચના કરનાર રાજરાણી એની સાસુ એટલે કે માતાને સ્થાને છે. પણ સાચું કારણ, એ પોતે કહે છે તે પ્રમાણે, એ છે કે રાજરાણી સુન્દરી છે.

શેવતી પણ ઓછી ઊતરે તેવી નથી. એ પણ એમ કહે છે કે
'પ્રારબ્ધ ઊઘડશે ત્યારે પૃથ્વીવાસીઓનાં.' (ર. ૩)

માત્ર આર્યાવર્તનો જ ઉદ્ધાર શા માટે? બધાં જ પૃથ્વીવાસીઓના પ્રારબ્ધનો એકસામટો ઉદય! ક્ષત્રિયવીર કાશીરાજ બ્રાહ્મણસુંદરી શેવતીને પરણે એ શું નાનોસૂનો પ્રસંગ છે? ન્હાનાલાલનાં પાત્રોમાં બીજું ગમે તે હોય કે ન હોય; નમ્રતાની નિર્બળતા તો તેમનામાં નથી જ.

ન્હાનાલાલનાં પાત્રોની એક ખાસિયત એ છે કે પ્રસંગ હોય કે ન હોય, ને સ્થાને હોય કે અસ્થાને, પણ એ પાત્રો પોતાને ઠીક લાગી હોય તેવી માન્યતાઓને જ વળગ્યાં ને વાગોળ્યાં કરતાં હોય છે. જયા અને જયન્ત એકબીજાંને પરણવા માગતાં નથી. એ લગ્નને સંમતિ આપવા માટે નથી કદી જયાએ ગિરિરાજ અને રાજરાણી પાસે વાત કરી; નથી કદી જયન્તે એ માટે માગણી કરી. જયા ચાલી જાય છે તેનું સાચું કારણ એ નથી કે એ જયન્તની સાથે લગ્ન કરે તેનો તેનાં માતાપિતાને વિરોધ છે. પણ સાચું કારણ એ છે કે એનાં માતાપિતા એને કાશીરાજ સાથે પરાણે પરણાવી દેવા તૈયાર થયાં છે. જયાનાં માતાપિતાએ જયાનાં લગ્ન કાશીરાજની સાથે નહિ પણ જયન્તની સાથે કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો હોત તોપણ, જયાની એ વખતની મનોદશા જોતાં, એ કદાચ નાસી જ ગઈ હોય.

આમ હોવા છતાં, જયાનાં માતાપિતાને જ્યારે પશ્ચાત્તાપ શરૂ થાય છે ત્યારે એ બન્ને જણાંના હૃદયમાં એક જ વસ્તુ ખટકતી હોય છે: પોતે પોતાના સન્તાનના 'સ્નેહનાં ઝરણ' આડે 'પાળ બાંધી' અને 'મહાત્મા' જયન્તે માગી ત્યારે જ એને જયા ન અર્પી તે.[૪] અને તેથી જ જયા સંન્યાસને પોતાના 'સુખનો શણગાર' તરીકે ઓળખા-

૪ આ બે તો ઠીક, પણ ત્રિકાળજ્ઞાની દેવર્ષિ પણ એમ જ માની રહ્યા છે: જુઓ અંક ૩, પ્રવેશ ૫, આવૃત્તિ ૪, પૃ. ૧૭૫.

વતી હોવા છતાં એ 'સંન્યસ્ત લે' તે જોઈને રાજરાણીનું 'હૈયું ફાટી' જાય છે. જયાનું ઊર્ધ્વગમન એની માતાના હૃદયમાં પ્રતીતિ જન્માવી શકતું નથી. અને જયા અને જયન્ત, બન્ને પોતાને પરમ સુખી માનતાં હોવા છતાં ગિરિરાજ અને રાજરાણી એ લોકો દુઃખી જ છે એમ માન્યાં કરે છે ને મનાવ્યાં કરે છે.

રાજરાણીના મનનું સમાધાન થાય છે, જ્યારે એ જયાને સંન્યાસિની નહિ પણ લોકમાતા બનેલી જાણે છે ત્યારે.

આ નાટકનાં પાત્રોનાં માનસપરિવર્તન પણ એકાએક અને અણધાર્યાં થાય છે. વામાચાર્ય મરે છે. મરતાં મરતાં એનો હૃદયપલટો થાય છે, વામમાર્ગ[૫] પાપપંથ છે એનું એને ભાન થાય છે, એ પન્થ કઈ રીતે મરે એનો એને રસ્તો સૂઝે છે, ને બીજાઓને એ બતાવતો પણ જાય છે. નૃત્યદાસીને પણ એકાએક પશ્ચાત્તાપ થવો શરૂ થાય છે તીર્થગોરનો હૃદયપલટો એમ એકાએક નથી થઈ જતો. પણ એણે પોતાની સગી બહેન સરસ્વતી પ્રત્યે દૃષ્ટિ બગાડી છે એનું એને ભાન થાય છે ને એની દીકરી શેવતીને કાશીરાજ નસાડી જાય છે ત્યારે એની આંખ ઊઘડે છે. આ ત્રણે પાપી પાત્રોનું હૃદયપરિવર્તન થાય તેમાં ખોટું કશું નથી; પણ જો એ પરિવર્તન અહીં થાય છે એટલું આકસ્મિક હોય તો, એમને પાપનો રંગ બરાબર ચડ્યો નથી એમ કહેવાય.

ન્હાનાલાલે, પોતાની બીજી કૃતિઓની માફક, આ નાટકમાં પણ પ્રતીકોની યોજના કરી છે. તેમાં બે પ્રતીકો મહત્ત્વનાં છે: હિમગંગા અને હંસ – હંસી.

આમાં હિમગંગા વમળઘોધનું મૃત્યુમુખ છે. વમળ એટલે સાંસારિક વાસનાઓ અને જંજાળ. આમ હિમગંગા એટલે પૃથ્વીની પાર્થિવતા

૫ આ નાટકમાં વામમાર્ગ અને ચાર્વાકના સિદ્ધાન્તોની ભેળસેળ થઈ ગઈ છે. વામમાર્ગ આસ્તિક સંપ્રદાય છે, ચાર્વાક નાસ્તિક છે. અને ગુરુની અમાસનો ઉત્સવ અને ગુરુનું શબ શેકીને ભોજન કરવાનો વિધિ તો એ બેમાંના કોઈનો નથી, કવિની કલ્પનાનો જ છે.

ભણી તાણી જનાર વાસનાઓનો પ્રવાહ. જયન્તને ઊર્ધ્વગમનની દિશા મળે એ જ વખતે હિમાદ્રિ પડે ને હિમગંગા ઊતરે એ યોજના ઝીણવટથી જોતાં પ્રસંગોચિત ને કલાત્મક નથી લાગતી. હિમગંગા ઊતરે છે ત્યારે જયાની સાહેલીઓ એને 'રાજમહેલના રાજમાર્ગ' ભણી— ભોગવિલાસો ભણી — ખેંચી જવા માગે છે. જયન્ત એને 'યોગીજનોના યોગશૃંગ — તપ અને સંયમની ભૂમિમાં — લઈ જાય છે. આમ કવિ સૂચવે છે અને જયા પણ પાછળથી (અંક ૧, પ્રવેશ ૩) સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે જયાને સાંસારિક વાસનાઓ અને તૃષ્ણાના પ્રવાહમાંથી ઉગારવાનું કાર્ય જયન્તે કર્યું.

પણ પૂર્વ સંદર્ભનો વિચાર કરીએ તો, આ વાત બરાબર નથી. જયાને એ રીતે ઉગારવાનું કાર્ય જયન્તે કર્યું જ નથી. જયન્તની લગ્નપ્રાર્થના જયાએ નકારી છે. અને લગ્નને એ લોકો પાપનું મૂળ ગણે છે તેને ધ્યાનમાં રાખીએ તો, એમ કહી શકાય કે જયન્ત, ઊલટો, જયાને હિમગંગાના પ્રવાહમાં ખેંચી જવા મથી રહ્યો હતો તેને જયાએ ઉગાર્યો છે.

હંસ-હંસી શુદ્ધ પુણ્યભાવો આત્મલગ્નનાં પ્રતીક છે. પહેલા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં એક હંસ ઊડી જતું હોય છે ને જયા અને જયન્ત તેને પકડવા માટે દોડતાં હોય છે. ઊડી ગયેલા હંસને બોલાવવા માટે જયા હંસોને આવાહનનું ગીત ગાય છે. એ સાંભળીને બે હંસો સરોવર પર ઊતરે છે. એને પકડવા માટે જયા અને જયન્ત સામસામે કાંઠેથી સરોવરમાં ઊતરે છે. એ વખતે કામદેવ એમના પર પોતાનાં બે બાણ છોડે છે. એ બાણ એ બેમાંના કોઈને વાગતાં નથી એટલે મનોજદેવ અદૃશ્ય થાય છે. ત્યાર પછી જયા અને જયન્ત, બન્ને એક એક પંખી ઝાલે છે. પછી જયા જ

'નથી તમારે લાયક
આ દેહ કે દેહી.'

કહીને પોતાની પાસેના રાજહંસને ઉડાડી મૂકે છે. તે જોઈને જયન્ત પણ 'હંસ ઊડચે હંસી ઝૂરતી ન રખાય' કહીને હંસીને ઉડાડી મૂકે છે.

અને પછી બન્ને પરતાય છે; ને ફરી પાછી જયા હંસોને આવાહન કરતું ગીત ગાય છે.

આમ, સ્થૂલ કામવૃત્તિ અદૃશ્ય થાય છે ત્યારે જ પુણ્યભાવી આત્મલગ્નની વિશુદ્ધ ભાવના જયા અને જયન્તના હાથમાં આવે છે. પણ એ ભાવનાને ઝીલી શકે એવી પાત્રતા પોતામાં હજી આવી નથી એટલે જયા અને જયન્ત એને વળગી રહેવાનો મમત નથી રાખતાં.

આ પ્રતીકયોજનામાં પણ કેટલીક ક્ષતિઓ રહી ગઈ છે. પ્રવેશના પ્રારંભમાં હંસ ઊડી જતું હોય છે તે જોઈને જયન્ત કહે છે :

'ઊડચો, ગયો, ન ઝલાયો,
× × ×
પિંજર ત્હારાં સૂનાં પડચાં.
પણ જયા! કહીશ?
એ હંસ હતો કે હંસી?'

જયા સીધો જવાબ આપવાને બદલે, 'ન ઝલાય તે હંસ' એવો જવાબ આપે છે. અને 'પુરુષને પાંજરે પુરાવું ગમતું નથી' એમ સૂચવે છે. જયન્ત એનો પ્રતિવાદ કરીને કહે છે કે પાંજરે પુરાવું સ્ત્રીને ગમતું નથી. અને પછી જયાના મનના સમાધાનને ખાતર કહે છે :

'હું ને તું બન્ને યે સરખાં;
ન ઝલાય કોઈ કોઈનાથી.'

આ બધો વિનોદ, આમ તો, મઝાનો છે. પણ જયન્ત પોતાની મેળે પાંજરે પુરાવા આવ્યો હતો તે વખતે પોતે જ પાંજરું બંધ કરી દીધું હતું એ વાત જયાના સ્મરણમાંથી ખસી ગઈ લાગે છે.

જયા ગીત ગાય છે. હંસની પુણ્યજ્યોત બેલડી સરોવરનીરમાં ઊતરે છે. એને ઝાલવા માટે જયા અને જયન્ત સરોવરને સામસામે કાંઠેથી એવી કલાપૂર્વક જળમાં ઊતરે છે કે ઉપર ખુલ્લું આકાશ હોવા છતાં અને પોતે ઊડી શકે તેમ હોવા છતાં, એ પક્ષીઓ જયા અને જયન્તના હાથમાં ઝલાઈ જાય છે.

જયા અને જયન્ત જળમાં ઊતરે છે ત્યારે એ 'રસખેલડીનાં આત્માનાં દુર્ગદ્વાર' ઉઘાડાં છે તે જોઈને કામદેવ એમના તરફ બે બાણ છોડે છે. પણ એ બાણ એમને ન વાગતાં, સરોવરમાં પડે છે એટલે એ એમ થવાનું કારણ શોધી કાઢીને કહે છે કે:

'નથી ચ્હડી હજી, ઓ મન્મથ!
પૃથ્વીની ખુમારી ત્હેમના પ્રાણને.'

પ્રશ્ન એ થાય છે કે પ્રાણને પૃથ્વીની ખુમારી ચડી હોય તો જ મન્મથનું બાણ વાગી શકે? કે મન્મથનું બાણ વાગે ત્યારે જ એને પૃથ્વીની ખુમારી ચડે? કદાચ, પૃથ્વીની ખુમારી ચડી હોય તો જ મન્મથનું બાણ વાગી શકે તેવું હોય તોપણ આ જયા અને જયન્તને હજી પૃથ્વીની ખુમારી ચઢી નથી એમ કહેવામાં ઝાઝું સ્વારસ્ય નથી. કારણ કે એ પાત્રોને તો પૃથ્વીની જે કાંઈ ખુમારી ચડી હશે તે પણ સાચું કહીએ તો, ઊતરવા લાગી છે.

'જયા અને જયન્ત'નું વસ્તુ કવિને પોતાની ભત્રીજીની નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞામાંથી મળી ગયું એમ કવિ કહે છે. પણ એ વસ્તુ એમને મળ્યું, પ્રો. ગજ્જરને ત્યાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના નાટક સંબંધી ચર્ચા ચાલતી હતી ત્યારે. એટલે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના વસ્તુની સાથે 'જયા અને જયન્ત'ના વસ્તુનું અમુક સામ્ય દેખાઈ આવે તેમાં નવાઈ નથી.

બન્ને કૃતિઓના નાયકોની કલ્પના ભાવનાશાળી અને ઉચ્ચગ્રાહવાળા સાધુજનો તરીકે થઈ છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સરસ્વતીચંદ્ર ઘર છોડીને નાસી છૂટે છે, અહીં જયા એમ કરે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં કુસુદ તણાતી તણાતી સુન્દરગિરિના સાધુજનોના હાથમાં આવે છે, ત્યારે સરસ્વતીચંદ્રને મળે છે. અહીં જયા એ રીતે હરિકુંજના બ્રહ્મચારીઓના હાથમાં આવે છે ત્યારે એનો જયન્તને યોગ થાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં ઘણી ચર્ચાઓને અન્તે સરસ્વતીચંદ્ર અને કુસુદ વિશ્વસેવાને માટે લગ્નનો ત્યાગ કરવાનો નિશ્ચય કરે છે; અહીં જયા અને જયંત પણ એ જ હેતુથી દેહની કથાનો વિચાર માંડી વાળે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં દેશોદયની જે વિચારણા કરવામાં આવી છે અને કલ્યાણગ્રામની જે યોજના ઘડવામાં આવી છે તે, બેશક, વધારે સૂક્ષ્મ અને દીર્ઘદૃષ્ટિવાળી છે, અને દેશના પુનરુત્થાન માટે વધારે કાર્યસાધક બની શકે તેવી છે. સરસ્વતીચંદ્ર અને કુસુદનો સંબંધ પણ માનવસ્વભાવ અને સામાજિક પરિસ્થિતિવિશેષને ધ્યાનમાં રાખીને વધારે બુદ્ધિગ્રાહ્ય રીતે વિચારવામાં આવ્યો છે.

‘જયા અને જયન્ત’ દૃશ્ય નાટક છે. દૃશ્ય છે એટલા માટે અનેક ચમત્કારક દૃશ્ય તત્ત્વોને કવિએ નાટકમાં સ્થાન આપ્યું છે. એમાંનાં, જયન્તની આસપાસના ચાર ભસ્મના ઢગલામાંથી એકાએક તેજસ્થંભો પ્રકટ થાય; બ્રહ્મલોકમાંથી તેજનાં ધનુષ્યબાણ ઊતરે અને જયન્તના હૈયામાં સમાઈ જાય; જયન્તના વદન ફરતું પ્રભાચક્ર પ્રકટી ઊઠે; પાપમન્દિરનો ઘુમ્મટ તોડીને જયા ગંગાના પ્રવાહમાં કૂદી પડે; જયન્તનાં માતાપિતા અન્તરિક્ષમાંથી પુષ્પવૃષ્ટિ કરે; જયન્તને માથે જયનો તેજમુગટ પ્રકટે; કાશીરાજના રાજકુમાર પર અન્તરિક્ષમાંથી અમૃતના છાંટા વરસે; જયા તેજચૂંદડી ઓઢે ત્યારે બ્રહ્મવનમાં પાંદડે પાંદડે પ્રકાશ પ્રકટે: વગેરે દૃશ્ય તત્ત્વો, આમ, કદાચ નાટકની દૃશ્યતાને વધારી શકે; પણ નાટકની વિભાવના અને સંવિધાનમાં પાર વિનાની કચાશ રહી ગઈ હોવાથી, આ તત્ત્વો એકલાં કેટલો પરિતોષ આપી શકે તે પ્રશ્ન છે.

એ જ પ્રમાણે, 'ચાલો સલૂણી રસકુંજમાં' અને 'હૈયાંની સૈયાં' જેવાં કેટલાંક ગીતો ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં કેટલાંક ગીતો સાથે ભળી જાય તેવાં છે. પણ કવિતાની દૃષ્ટિએ એમાં ઝાઝું સત્ત્વ ન હોવાથી એ ગીતો કવિના યશને ટકાવી શકે તેમ નથી. કવિની પ્રતિભાના ઉત્તમ આવિષ્કાર જેવાં કેટલાંક ગીતો પણ 'જયા અને જયન્ત'માં છે ખરાં; અને 'ચન્દ્રમા છો રે ઉગ્યો, સખિ!' 'ગોરસ લેઈ લેઈ પીજો,' 'વીજલડી હો,' 'એક જ્વાલા જલે,' 'ઘૂમે ઘૂમે ને ઘેલી વહે' વગેરે ગીતો તો કવિનાં પણ ઉત્તમ કાવ્યોમાં સ્થાન પામે તેવાં છે એ ખરું; પણ સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે એ વધારે આસ્વાદ્ય બની શકે તેમ છે. અહીં તો આ ભવ્ય મનોરથની ભવ્યતર નિષ્ફળતામાં એ વગર વાંકે અટવાઈ ગયાં છે.

[૧૯૫૩]

ન્હાનાલાલનો વસંતધર્મ

'ઇન્દુકુમાર'ના પહેલા અક્ષર પડ્યા ત્યારથી તેનો ત્રીજો અંક પ્રકટ થયો ત્યાં સુધીમાં ૩૬ વર્ષનો ગાળો વીત્યો હોવાથી, કવિ ન્હાનાલાલ એ 'ઇન્દુત્રયીના રસાધ્યયન'ને ૩૬ વર્ષનો યજ્ઞ કહે છે. અને એ ત્રણ અંકોને અને 'જયા અને જયંત'ને એક જ માળામાં મૂકે છે. કવિ એને પોતાની સર્વોત્તમ માનસિક સંપત્તિનું પરિણામ ગણે છે. એટલે એ અંકોદ્વારા કવિની ભાવના, કવિનું દર્શન, એમનાં ગીતો ને કવિતા આદિનો સમગ્રતયા અને સામાન્ય પરિચય કરી શકાય.

આ નાટકમાં નાયક અને નાયિકા જેવાં ઈન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી અમૃતપુર નામના નગરમાં વસતાં હોય છે. ઇન્દુકુમાર બહુ શ્રીમંત પિતાનો પુત્ર છે. એ અને કાન્તિકુમારી નાનપણનાં મિત્રો છે. એમની એ મૈત્રી વિકસતાં વિકસતાં હૃદયના સ્વયંભૂ સ્નેહની કક્ષા સુધી પહોંચી છે અને બંનેએ નિર્ણય પણ કર્યો છે કે પોતાના એ સ્નેહને લગ્નમાં પરિણમવા દેવો અને જગતને સ્નેહલગ્નનો પાઠ આપવો. એટલામાં એક અકસ્માત બને છે. ઇન્દુના કુટુંબ પર કશીક આફત ઊતરે છે, તેનો કુટુંબમાંડવડો વિખરાઈ જાય છે અને ઇન્દુ અમૃતપુર છોડીને બહાર ચાલી જાય છે. ઇન્દુ જતો હોય છે ત્યારે કાન્તિ તેને વચન આપે છે કે, જ્યાં સુધી હું લગ્ન નહિ કરું ત્યાં સુધી હું ફૂલની પરબ માંડીશ. ફૂલની પરબ તે, આમ, કાંતિના કૌમારભાવનું પ્રતીક બને છે.

અમૃતપુરની બહાર જઈ, ઇન્દુકુમાર કોઈ ગુરુના પરિચયમાં આવે છે. ઇન્દુને ઘડીક વૈરાગ્યની મસ્તી આકર્ષે છે તો ઘડીક એની નિષ્ઠા સંસાર પ્રત્યે ઢળતી જાય છે. આમ ઇન્દુકુમારનો ગરુડ ગિન્નાતો જાય છે એ ગુરુના ધ્યાનમાં આવે છે અને તેથી ગુરુ તેને એક વર્ષ અદૃશ્ય રહીને સંસાર જોવાની અવધ બાંધી આપે છે. એ વર્ષ દરમ્યાન જો ઇન્દુકુમાર

ચિત્તના વૈરાગ્યને જ દૃઢ બનાવી શકે તો તેણે સંસાર છોડવાનો; સંસાર પ્રત્યેની આસક્તિને વશ ન કરી શકે તો સંસારમાં પ્રવેશવાનું. એ વર્ષ દરમ્યાન ઇન્દુ અમૃતપુરમાં આવે છે, ગુપ્તવેશે રહે છે અને ગુપ્ત-વેશે જ કાન્તિની ફૂલપરબે જઈને હમેશાં તેનાં દર્શન કરી આવે છે.

કાન્તિનાં માતપિતા પણ કાન્તિના હૃદયના સ્વયંભૂ સ્નેહને સ્વતંત્ર પ્રવાહે વહેવા દેવા માગતાં નથી. એ કુલજનો જે વર શોધી આપે છે તે કાન્તિના ઉરતંત્રને ગતિમાન કરી શકતો નથી, અને કાન્તિનું ઉરતંત્ર જેનાથી સ્પંદનો અનુભવી રહે છે તે વર — ઇન્દુકુમાર કાન્તિને મળી શકે તેમ નથી. આમ આ નાટક, એક દૃષ્ટિએ, કાન્તિની જીવનકરુણાનું આલેખન બની જાય છે.

કાન્તિ ઇન્દુ માટે પોતાની નિષ્ઠા અખંડ રાખી રહી છે. પ્રત્યેક સાંજે એ પોતાના દિલના દેવને ગગનભેદી આર્ત્ત રવે નોતરાં આપી રહી છે. પ્રમદાસુંદરી કાન્તિની આ વ્યાકુલતાનો ગેરલાભ લઈને, તેને વિલાસકુંજે દોરી જવા માગે છે અને અંતે ખગ્રાસ સૂર્યગ્રહણને દિવસે એ તેને કૌવચના વન જેવી પોતાની વિલાસકુંજોમાં દોરી જવામાં સફળ થાય છે.

કાન્તિ આ આત્મમૂર્ચ્છામાંથી જાગૃત થાય છે અને સંન્યાસિની બનીને નેપાળી જોગણ સાથે જગતની પરકમ્માએ નીકળે છે. કાન્તિ ચાલી જતાં ઇન્દુ પોતાનાં પૃથ્વીનાં વસનો ઉતારી નાખે છે, જોગનો અંચળો ઓઢે છે, વસંતમંદિરનો મહંત બને છે અને પોતાના સર્વસ્વનું સમર્પણ કરીને જગતસેવાની અને લોકકલ્યાણની દીક્ષા લે છે.

વસંતધર્મના પ્રસ્થાન પંચામૃતનું વિવરણ કરતાં, આ નાટકમાં નેપાળી જોગણ કહે છે કે, વસંતધર્મનો ત્રીજો પાદ આશ્રમોના આધાર જેવો ગૃહસ્થાશ્રમ છે. એ ગૃહસ્થાશ્રમમાં ગાર્હસ્થ્યકુંજો સુગંધભરી થાય તો જ સંસાર સૌરભશાળી બને અને તો જ પૃથ્વી પર સ્વર્ગની અને સ્વર્ગના સ્વામીની ઝાંખી થાય. સિદ્ધાંતમાં આ રીતે, ગૃહસ્થા

ગૌરવ ગાવામાં આવ્યું છે અને સ્નેહલગ્નમૂલક દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન કરવામાં આવ્યું છે. પરંતુ વ્યવહારમાં જોઈએ તેા ઇન્દુ અને કાન્તિના હૃદયના સ્નેહને આ નાટકમાં સફળ થતેા અને વિશ્વકલ્યાણમાં પાંગરતેા બતાવવામાં આવ્યેા નથી. અહીં તેા કાન્તિનું સ્નેહસ્વપ્ન ઠીંગરાઈ જાય છે, ઇન્દુ પણ સર્વ આશ્રમેાના આધાર જેવા ગૃહસ્થાશ્રમમાં પ્રવેશી જ શકતેા નથી અને તેમ છતાં કાન્તિ અને ઇન્દુ, બંનેને પેાતપેાતાની રીતે વિશ્વકલ્યાણની દિશામાં કાર્ય કરતાં બતાવવામાં આવ્યાં છે.

આ રીતે, નાટકની મુખ્ય ભાવના અને પાત્રેાની અન્તિમ વ્યવસ્થિતિ, એ બે વચ્ચે સંગતિ જળવાતી નથી. ભાવનાના આલેખન-દ્વારા કવિ જે આદર્શ રજૂ કરવા માગે છે તે પાત્રેાના વર્તનથી અને નાટકના અંતિમ પરિણામથી ચરિતાર્થ થતેા નથી, એટલું જ નહિ પણ તદ્દન વિરુદ્ધ દિશાએ જઈને ઊભે છે.

કાન્તિનું સ્ખલન એ આ નાટકના વસ્તુવિકાસમાં અત્યંત મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે. એ સ્ખલન પર, એક રીતે કહીએ તેા, આખા નાટકનેા આધાર છે. કાન્તિનું સ્ખલન ન થયું હેાત તેા કાન્તિ સંન્યાસિની બનત નહિ, અને તેા ઇન્દુકુમારને પેાતાના હૃદયને સ્નેહશૂન્ય બનાવી દઈને સૂર્યનારાયણ સમું ‘ એકર્ષિ જીવન ’ ગાળવાનું રહેત નહિ. આમ ઇન્દુદેવનેા અંતિમ સર્વમેધયજ્ઞ અને સર્વસમર્પણ શક્ય બને છે કેવળ કાન્તિના સ્ખલન દ્વારા. પણ એ સ્ખલનને માટે કેાઈ પણ જાતની પૂર્વભૂમિકા રચવામાં આવી નથી. કાન્તિના આનુવંશિક સંસ્કારેામાં, શિક્ષણમાં, વાતાવરણમાં કે ક્યાય સ્ખલન પ્રત્યે કાન્તિને દેારી જાય એવી નિર્બળતા જેવામાં આવતી નથી. એટલે એ સ્ખલન તદ્દન અણધાર્યું આવી પડે છે, અને એ રીતે તે સયુક્તિક કે પ્રતીતિ-જનક નથી લાગતું. આવી નબળી કડી પર આખા નાટકની વસ્તુ-શૃંખલાનેા આધાર છે.

આ નાટકમાં કવિએ સ્ત્રીજીવનનાં જુદાંજુદાં પાસાંઓનું નિરૂપણ કર્યું છે. કુમારિકા, દેહલગ્નની પત્ની, સ્નેહલગ્નની સેાહાગણ, અને

વિધવા—આ બધી અવસ્થાઓને અનુરૂપ પાત્રો કવિએ સર્જ્યાં છે. કાન્તિ કુમારિકા છે, પ્રમદાસુંદરી દેહલગ્નની પત્ની છે, અને જીવનની નિર્બન્ધ વિલાસિતા એ જ એના જીવનનું સારસર્વસ્વ છે. વિલાસ પણ વિલાસને માર્ગે વળી જાય છે ખરી, પણ પ્રમદા કરતાં એનો અધિકાર જરા ઉચ્ચ હોવાથી એ પશ્ચાત્તાપની વિદ્યુજ્જ્વાળામાંથી પસાર થઈ, આનંદની બને છે. પ્રમદા અંત સુધી પ્રમદા જ રહે છે, વિલાસમાંથી આનંદિની સરજાય છે – એટલો એ બે વચ્ચેનો અધિકારભેદ. સ્નેહલગ્નની સોહાગણ યશદેવી તો આખા નાટકનું કદાચ ધન્યતમ કહી શકાય તેવું પાત્ર છે. નાટકનાં બધાં જ પાત્રો યશદેવીનો મહિમા બિરદાવવામાં પોતાની ધન્યતા સમજતાં હોય તેમ લાગે છે. અને આદર્શ વૈધવ્યનું આલેખન કવિએ નેપાળી જોગણના પાત્ર દ્વારા કર્યું છે. આમ એક તરફથી નિર્દોષ સરળભાવી કવિતાની મૂર્તિ જેવી બાલિકા પાંખડી અને બીજી તરફથી નાટકની મંગલ દેવતા જેવી વયોવૃદ્ધ, તપોવૃદ્ધ, અનુભવવૃદ્ધ નેપાલી જોગણ: આ બે મર્યાદાબિંદુઓની વચ્ચે સ્ત્રીજીવનની ભિન્ન ભિન્ન અવસ્થાઓ કવિએ આલેખી છે.

એ પાત્રોનો સૂક્ષ્મતાથી વિચાર કરતાં, એમાં વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા જેવું કે વિકાસ જેવું કશું જ જોવામાં આવતું નથી. કાન્તિને અમૃતપુરનો લોકસમુદાય સંજીવન અને સમુલ્લાસના પ્રતીક જેવા ઋતુરાજ વસંતની વસંતરાણી તરીકે પસંદ કરે છે. પણ કાન્તિના મુખમાંથી એક પણ વાક્ય ઉલ્લાસનું, આશાનું, સંજીવનનું, સમુત્સાહનું કે સમુત્ક્રાંતિનું સરતું નથી. પ્રમદા કહે છે તે પ્રમાણે 'કાન્તિબા તો બોલશે બળતાં બળતાં,' અને એ કાન્તિનું કોઈ પણ જાતનાં યોગ્ય કારણો વિનાનું અધઃપતન, એ પણ વસંતરાણી તરીકે વરાયેલી કુમારિકાની ચારિત્ર્યવિશુદ્ધિ સાથે સુસંગત નથી.

યશદેવી – આ નાટકનું ધન્યતમ પાત્ર — સ્નેહલગ્નની સુન્દરી છે એ ખરું, અને સ્નેહલગ્ન જ આ સંસાર પર સ્વર્ગને સ્થાપી શકે તેમ છે એવી કવિની શ્રદ્ધા છે તે પણ ખરું; પણ સ્નેહલગ્નની આ

ગૃહિણી આખા નાટકમાં એક પણ વાકય એવું નથી બોલતી કે એક પણ કાર્ય એવું નથી કરતી, જેના પરથી કવિની પેલી શ્રદ્ધા સાચી છે એવી પ્રતીતિ થાય. અહીં તો એ યશદેવી પોતાની જ વાતોમાં મસ્ત છે. એને નથી પડી કાન્તિની કે નથી પડી કોઈની. એના અને એના ભટરાજના જીવન દ્વારા સ્નેહલગ્નનો ખરેખર જગકલ્યાણકર હોય તેવો કોઈ અપ્રતિમ આદર્શ ખડો નથી થતો.

અને નાટકનું સૌથી મહત્ત્વનું પાત્ર ઇન્દુકુમાર! એ ઇન્દુકુમારમાંથી ઇન્દુદેવ બને છે પોતાની કઈ સંપત્તિને પ્રભાવે એની જ ખબર પડતી નથી. એ નાટકમાં રજૂ થાય છે ત્યારે હૃદયની પ્રચ્છન્ન સ્નેહવાસનાએ જેના વૈરાગ્યના અંચળાને ઘડીભર ઉશેટીને ફેંકી દીધો છે તેવા ભગ્નહૃદય યુવાન તરીકે તે આવ્યો હોય છે અને એ વખતની એની વાણી એના દેવભાવને વ્યક્ત કરે કે ગૌરવ આપે તેવી નથી. અને એ પ્રવેશ સિવાયની એની વાણી બબ્બે ચચ્ચાર છૂટક વાકયોમાં વહી રહી હોય છે, જે વાક્યો દ્વારા પણ એના હૃદયની કશી જ અસાધારણતા કે મહત્તા વ્યક્ત થતી નથી. એના કુટુમ્બમાંડવડો વીખાઈ જતાં એ અમૃતપુર છોડીને બીજે કયાંક ચાલ્યો જાય છે. ઘડીક વૈરાગ્ય તરફ તો ઘડીક સંસારની દિશામાં એનો ગરુડ ગિન્નાય છે. ગુરુ એને એક વર્ષનું વ્રત લેવડાવે છે અને એ વર્ષ દરમિયાન અદૃશ્ય રહીને આત્મવિશોધન અને આત્મનિર્ણય કરવાને પ્રેરે છે. પણ એટલો સમય પણ એ ખરેખર પ્રામાણિક રીતે અદૃશ્ય રહી શકતો નથી, અને છૂપે વેશે ફૂલપરબ પર જઈને કાન્તિનું મોઢું જોઈ આવવાની લાલસાને રોકી શકતો નથી. પોતાની કાન્તિને એ સ્ખલનને માર્ગે જતાં રોકી શકતો નથી, એ માર્ગે ગયા પછી તેને ઉગારી શકતો નથી અને કાન્તિને સંન્યાસ લેતી અટકાવીને તેના (અને પોતાના પણ) અધૂરા રહેલા સ્નેહસ્વપ્નને સાકાર અને સફળ કરી શકતો નથી. કાન્તિ માટેનો પોતાનો પ્રેમ શબ્દોમાં વ્યકત કરવામાં એ ઘણો ઉદાર છે. એ સ્નેહની સ્મૃતિ જેવું રતનમાદળિયું દૂર કરતાં એને દેહની ત્વચા ઉતારવા જેવું દુઃખ થાય છે. આ બધું

ખરું, પણ એ પ્રેમ જે રીતે કાર્યમાં પરિણમવો જોઈએ તે રીતે પરિણામ પામતો નથી. એક વાર અધઃપતનને માર્ગે — અનિચ્છાએ અને અવશે જ — જઈ ચડેલી કાન્તિનો સ્વીકાર કરવાની ઉદારતા કે સ્વાર્પણભાવના એ બતાવી શકતો નથી.

એ શા માટે અમરનાથ મટીને ઇન્દુકુમાર બને છે એની જ કશી ખબર પડતી નથી. એનું આખું માનસ જ અસ્પષ્ટ વિચારોવાળું અને અસ્થિર છે. ઘડીમાં એ એકલતાનાં ગુણગાન કરતો હોય છે તો ઘડીમાં એ જ એકલતા પોતાને ભાગ્યે આવીને ઊભી રહેતાં એ બહાવરો બની જાય છે. ઘડીમાં એ 'પ્રભુપ્રેરિતો પ્રારબ્ધથી પર વિચરે છે' એમ કહીને પ્રારબ્ધના પિંજરમાં પૂરાવાની ના પાડતો હોય છે તો ઘડીમાં એ જ પ્રારબ્ધનું આપ્યું પોતે સ્વીકારી લેતો હોય છે. ઘડીમાં કષાયને એ જંજીરો ગણીને ફગવી દે છે તો બીજી જ ઘડીએ નેપાળી જોગણના કહેવાથી એની એ જંજીરોને ભૂષણ માનીને પહેરી લે છે. આમ યોગીના ચિત્તમાં જે સ્થિરતા, સમતુલા અને સ્વસ્થતા હોવી જોઈએ તે ઇન્દુકુમારમાં દેખાતી નથી અને એટલે જ એને કુમારમાંથી દેવ બનતો જોઈને આપણને આશ્ચર્ય થાય છે.

નેપાળી જોગણ આ આખા નાટક પર પોતાની મંગલ છાયા પાથરનાર મહાન પાત્ર છે. એનો પૂર્વ ઇતિહાસ એવો છે કે એ પ્રથમ સ્નેહલગ્નથી પરણી, વિધવા બની, ફરીથી પરણી, ફરીથી 'અનાથ' બની અને જગતમાં પુરુષોના ભીષ્મો અને સ્ત્રીઓની સરસ્વતીઓ સર્જવાને એ નીકળી પડી. અહીં કાન્તિની આત્મમૂર્ચ્છા ઉતારવાનો અને એ જે 'ન પરણ્યા શું પરણી' હતી તેમાંથી તેને ઉગારીને પોતાની પ્રતિચ્છાયા જેવી સંન્યાસિની સર્જવાનો યશ તેને મળે છે એ ખરું, પણ વિશ્વની મંગલ અને સુંદર વ્યવસ્થા માટે, ઉત્પત્તિ અને સ્થિતિ માટે એ જે દામ્પત્યને અનિવાર્ય ગણે છે તે દામ્પત્યની ધન્યતા કાન્તિકુમારીને પોતે આપી શકતી નથી. આમ વિચારમાં અને વાણીમાં એ સ્નેહલગ્નને જગત્સેવા માટેનું કદાચ એકમાત્ર કહી શકાય

તેવું સાધન માને છે, પણ વર્તનમાં, એ જ સ્નેહલગ્નથી વંચિત રહેલી કાન્તિને એ જગત્સેવાને માર્ગે દોરી જાય છે.

સંવાદો આ નાટકનું કદાચ નબળામાં નબળું અંગ છે. કવિની કેટલીક ઉત્તમ ભાવનાઓ, વસંતધર્મ, જીવનધર્મ, માનવધર્મ વગેરે વિશેનું કેટલુંક સર્વોત્તમ ચિંતન આ સંવાદોમાં વ્યક્ત થયું હોવા છતાં સંવાદની કલાની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આ સંવાદોને આપણે બહુ સફળ ગણી શકીએ નહિ.

પાત્રગત વાણીનો ભેદ, જેમ કવિનાં બીજાં નાટકોમાં તેમ, અહીં પણ જળવાયો નથી. પણ એ વાત જવા દઈએ પણ અવયવાવયવીભાવથી જે રીતે એક વાતમાંથી બીજી વાત ફૂટવી જોઈએ તે રીતે અહીં ફૂટતી નથી અને કેટલીક વાર તો એક પાત્ર અમુક શબ્દનો લક્ષ્યાર્થમાં પ્રયોગ કરતું હોય તેને વાચ્યાર્થમાં ઘટાવીને સામું પાત્ર તેનો જવાબ આપે ત્યારે તો હાસ્યાસ્પદતાનો પાર રહેતો નથી.

એ જ પ્રમાણે ઘણી વાર તો આ સંવાદો બીજું કોઈ પાત્ર જે કંઈ કહે તેના કરતાં આપણે કંઈક જુદું જ કહેવું જોઈએ, એવી વૃત્તિમાંથી જન્મતા જણાય છે અને તેને લીધે આ સંવાદો સજીવ વાર્તાલાપને બદલે ખંડનમંડનની ચર્ચા જેવા બની જાય છે.

ગીતો કવિ ન્હાનાલાલની કવિતાનું સર્વોત્તમ અંગ છે. માત્ર ઇંદુકુમારમાં જ નહિ, પણ કવિનાં સર્વ નાટકોમાં ઊર્મિગીતો ઘણું મહત્ત્વનું અર્પણ બની રહે છે. એ કાં તો ભૂતકાળના પ્રસંગ પર વિહંગદૃષ્ટિ ફેરવતાં હોય છે, કાં તો ભાવિની રૂપરેખા દોરી આપતાં હોય છે; કાં તો એ પાત્રગત માનસદલનું આકલન કરતાં હોય છે, કાં તો ગ્રીક નાટકોનાં કોરસની સાફક, પરિસ્થિતિ પર અને પાત્રોના મનોભાવ પર વિવરણાત્મક પ્રકાશ ફેંકતાં જાય છે. એ ઊર્મિગીતોમાં કોઈક વાર નાટકની કેન્દ્રવર્તી ભાવના અર્કરૂપે રજૂ થયેલી હોય છે તો કોઈ વાર એમાંનો એકાદ ઉલ્લેખ સમગ્ર નાટકને નવી

અર્થવત્તા આપી દેતો હોય છે. આમ એ ઊર્મિગીતો નિશ્ચિત સંદર્ભમાં ગોઠવાઈને નાટ્યવસ્તુને સ્ફુટ કે વિકસિત કરવાનું કાર્ય કરે છે આ ઉપરાંત શુદ્ધ કવિતા તરીકે પણ એ ઊર્મિગીતો મનોરમ અને સુવાચ્ય હોય છે. એ ઊર્મિગીતોમાં માનવહૃદયની સૂક્ષ્મ કે સુકુમાર મૌલિક ઊર્મિનું આલેખન થયું હોય છે. અને ઢાળની અર્થાનુરૂપતા, લયની મધુરતા, વાણીની ચારુતા અને શૈલીની સુંદરતા, આ બધાં લક્ષણોને લીધે એ ગીતોમાંનાં અનેક, આપણા સમગ્ર કવિતાસાહિત્યમાં ઉચ્ચ સ્થાનનાં અધિકારી બને છે.

ઇન્દુકુમાર, અંક ૩નાં બધાં જ ગીતોને માટે, અલબત્ત, આ વિધાન કરી શકાય તેમ નથી.

'મ્હોરી મ્હોરી આંબલિયાની ડાળ
એ રત આવી ને રાજ! આવજો!'

કે—

'આભમાં ચમકે પૂનમ ચન્દ્રમા રે'

કે —

'રાજ! કોઈ વસંત લ્યો! વસંત લ્યો!'

અથવા

'મોરુ! મોરુ! ક્યાં થઈ જઈશ,
ભમ્મર ભૂલી મોરલી રે,'

કે —

'અણદીઠ પગલે નગરીના સમીરણો આવે,'

કે —

'આ વસંત ખીલી શતપાંખડી, હરિ આવોને!'

કે —

'ઝરમર ઝાંઝરી અભિરામ'

— જેવાં ગીતો જો આપણી સમગ્ર કવિતાનાં વિજયચિહ્નો જેવાં છે તો, 'ચતુર્ભુજે ચાર ચાર દીધા મને ચન્દ્ર.'

કે —

'મુખડું છુપાવું, મને નયનો વાગે,'

કે — 'કોઈ આવે કે લાવે, અપાવે ખબરો કંઈ સ્નેહીની'

કે — 'અતિથિદેવ ! આવો આવો ઉઘાડાં છે દ્વાર આજ.'

કે — 'મા રમશો, મા રમશો, મા રમશો કારમી એ કટાર'

કે —

'ઉતારો ઉતારો ઉતારો જોગીરાજ ! વસનો પૃથ્વીનાં'—

— જેવાં ગીતો સામાન્ય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતો કરતાં બહુ જુદાં પડતાં નથી.

આ ઉપરાંત, ઇન્દુકુમાર અંક ૩નાં કેટલાંક ગીતો નાટ્યવિકાસમાં યથાસ્થાને અને સ્વાભાવિક રીતે ગોઠવાઈ ગયાં છે તો 'અજબનું ગીત' કે 'ચાર ચન્દ્રનું ગીત,' 'મોરનું ગીત' કે 'ફૂલદોલના ઉત્સવ'નું ગીત, 'અતિથિ દેવ'નું આમંત્રણગીત કે 'જગની જોગણ'નું નિમંત્રણગીત જેવાં કેટલાંક ગીતો એટલી સ્વાભાવિક રીતે નાટ્યવસ્તુમાં એકરસ થઈ ગયાં નથી લાગતાં. એ ગીતોને દાખલ કરવા માટે પ્રયત્નપૂર્વક વાર્તાલાપમાં કેટલાક ઉલ્લેખો કે અમુક વળાંક લાવવામાં આવ્યા હોય એ ચોખ્ખું કળાઈ આવે છે. તેમ છતાં એકંદર રીતે જોઈએ તો સાચી કવિતાના રસિકનું હૃદય પરિતર્પાય એવાં ગીતોની સંખ્યા ઓછી નથી.

'ઇન્દુકુમાર'માં કવિએ વારંવાર પ્રતીકોની યોજના કરી છે, અને એ પ્રતીકો દ્વારા પોતાનું વક્તવ્ય સૂચિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પ્રતીક તરીકે કવિએ પુષ્પોનો ઉપયોગ કર્યો છે; સમુદ્ર, વીજળી, સૂર્ય-ગ્રહણ વગેરે પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનો ઉપયોગ કર્યો છે, ચિત્રો જેવાં કલાસાધનોનો પ્રયોગ પણ કર્યો છે. પંખીઓને એમણે પ્રતીક તરીકે વાપર્યાં છે અને મનુષ્યો પણ પ્રતીક તરીકે કવિના ઉપયોગમાં આવ્યાં છે.

ચંપો અથવા ચંપકકળી કવિની દૃષ્ટિએ સંયમનું પ્રતીક છે તો ડોલર અને મોગરો વિશુદ્ધિનાં પ્રતીકો છે. ગુલાબ જીવનની સુકુમાર-તાનું અને મધુરપનું સૂચન કરે છે તો વિલાસકુંજોનાં કૌવચ સ્વચ્છંદનું, પાપનું અને પાપના ડંખનું સૂચન કરે છે. સમુદ્ર કોઈ વખતે, કવિની કવિતામાં ભવ્યતાનું પ્રતીક બને છે તો કોઈ વખતે ‘ ઝરમર ઝાંઝરી અભિરામ ’માં બને છે તેમ, અનંતતાનો સંદેશવાહક બની જાય છે. સંસારનું પ્રતીક તો એ આપણી સમગ્ર પ્રાચીન પરંપરામાં છે તેમ કવિની કવિતામાં પણ વારંવાર બનતો આવે છે. આકાશના અગ્નિછોડ જેવી વીજળી એક તરફથી કાન્તિના પ્રસંગમાં બને છે તેમ પતન અને તેના દ્વારા થતો જીવનની પ્રેરણાનો અને ઊર્ધ્વગામિની શક્તિનો લોપ સૂચવે છે, તો વિલાસના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એના પાપનું દહન કરીને એને આનંદિની બનાવનાર તત્ત્વ પણ બની રહે છે. આમ જે અલૌકિક અગ્નિજવાળા એકના પુણ્યભાવને દહે છે તે જ બીજાના પાપપુંજનું દહન કરે છે. સૂર્યગ્રહણ કવિની દૃષ્ટિએ ભવની ભયંકરતાનો કાળ છે. એ ગ્રહણને યોગે તેજમંડળ પડદાઓમાં પરવરે છે. જીવનની બુદ્ધિશુદ્ધિ, સારાસાર, વિવેકદૃષ્ટિ, દેહ અને આત્મા વચ્ચેના ભેદનું ભાન અને નિર્બંધ વિલાસિતા અને સાચો વિશુદ્ધ સ્નેહભાવ : આ બધા વચ્ચેના ભેદનું વિસ્મરણ એ ગ્રહણ કરાવી જાય છે. માનવીનો જીવનમાર્ગ અંધારામાં અટવાઈ જાય છે, અને દૃષ્ટિ આડા મેઘનાં – અજ્ઞાનમાં, મોહનાં અને મલિનતાનાં – પડળો જામે છે એ વખતે સૌથી વિશેષ જરૂર પડે છે દૂરબીનની, સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ અને દીર્ઘ દૃષ્ટિની. પણ એ દૂરબીન પણ મેઘપડદાઓની પેલી પારનાં તત્ત્વને જોઈ શકતું નથી. ભલભલા સૂક્ષ્મદર્શી અને દીર્ઘદર્શી માનવો પણ

'ઝરમર ઝાંઝરી અભિરામ'

—જેવાં ગીતો જો આપણી સમગ્ર કવિતાનાં વિજયચિહ્નો જેવાં છે તો, 'ચતુર્ભુજે ચાર ચાર દીધા મને ચન્દ્ર.'

કે—

'મુખડું છુપાવું, મને નયનો વાગે,'

કે—'કોઈ આવે કે લાવે, અપાવે ખબરો કંઈ સ્નેહીની'

કે—'અતિથિદેવ ! આવો આવો ઉઘાડાં છે દ્વાર આજ.'

કે—'મા રમશો, મા રમશો, મા રમશો કારમી એ કટાર'

કે—

'ઉતારો ઉતારો ઉતારો જોગીરાજ ! વસનો પૃથ્વીનાં'—

—જેવાં ગીતો સામાન્ય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતો કરતાં બહુ જુદાં પડતાં નથી.

આ ઉપરાંત, ઇન્દુકુમાર અંક ૩નાં કેટલાંક ગીતો નાટ્યવિકાસમાં યથાસ્થાને અને સ્વાભાવિક રીતે ગોઠવાઈ ગયાં છે તો 'અજબનું ગીત' કે 'ચાર ચન્દ્રનું ગીત,' 'મોરનું ગીત' કે 'ફૂલદોલના ઉત્સવ'નું ગીત, 'અતિથિ દેવ'નું આમંત્રણગીત કે 'જગની જોગણ'નું નિમંત્રણગીત જેવાં કેટલાંક ગીતો એટલી સ્વાભાવિક રીતે નાટ્યવસ્તુમાં એકરસ થઈ ગયાં નથી લાગતાં. એ ગીતોને દાખલ કરવા માટે પ્રયત્નપૂર્વક વાર્તાલાપમાં કેટલાક ઉલ્લેખો કે અમુક વળાંક લાવવામાં આવ્યા હોય એ ચોખ્ખું કળાઈ આવે છે. તેમ છતાં એકંદર રીતે જોઈએ તો સાચી કવિતાના રસિકનું હૃદય પરિતોષે એવાં ગીતોની સંખ્યા ઓછી નથી.)

'ઇન્દુકુમાર'માં કવિએ વારંવાર પ્રતીકોની યોજના કરી છે, અને એ પ્રતીકો દ્વારા પોતાનું વક્તવ્ય સૂચિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પ્રતીક તરીકે કવિએ પુષ્પોનો ઉપયોગ કર્યો છે; સમુદ્ર, વીજળી, સૂર્ય-ગ્રહણ વગેરે પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનો ઉપયોગ કર્યો છે, ચિત્રો જેવાં કલાસાધનોનો પ્રયોગ પણ કર્યો છે. પંખીઓને એમણે પ્રતીક તરીકે વાપર્યાં છે અને મનુષ્યો પણ પ્રતીક તરીકે કવિના ઉપયોગમાં આવ્યાં છે.

ચંપો અથવા ચંપકકળી કવિની દૃષ્ટિએ સંયમનું પ્રતીક છે તો ડોલર અને મોગરો વિશુદ્ધિનાં પ્રતીકો છે. ગુલાબ જીવનની સુકુમાર-તાનું અને મધુરપનું સૂચન કરે છે તો વિલાસકુંજોનાં કૌવચ સ્વચ્છંદનું, પાપનું અને પાપના ડંખનું સૂચન કરે છે. સમુદ્ર કોઈ વખતે, કવિની કવિતામાં ભવ્યતાનું પ્રતીક બને છે તો કોઈ વખતે ‘ ઝરમર ઝાંઝરી અભિરામ ’માં બને છે તેમ, અનંતતાનો સંદેશવાહક બની જાય છે. સંસારનું પ્રતીક તો એ આપણી સમગ્ર પ્રાચીન પરંપરામાં છે તેમ કવિની કવિતામાં પણ વારંવાર બનતો આવે છે. આકાશના અગ્નિછોડ જેવી વીજળી એક તરફથી કાન્તિના પ્રસંગમાં બને છે તેમ પતન અને તેના દ્વારા થતો જીવનની પ્રેરણાનો અને ઊર્ધ્વગામિની શક્તિનો લોપ સૂચવે છે, તો વિલાસના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એના પાપનું દહન કરીને એને આનંદિની બનાવનાર તત્ત્વ પણ બની રહે છે. આમ જે અલૌકિક અગ્નિજ્વાળા એકના પુણ્યભાવને દહે છે તે જ બીજીના પાપપુંજનું દહન કરે છે. સૂર્યગ્રહણ કવિની દૃષ્ટિએ ભવની ભયંકરતાનો કાળ છે. એ ગ્રહણને યોગે તેજમંડળ પડદાઓમાં પરવરે છે. જીવનની બુદ્ધિશુદ્ધિ, સારાસાર, વિવેકદૃષ્ટિ, દેહ અને આત્મા વચ્ચેના ભેદનું ભાન અને નિર્બંધ વિલાસિતા અને સાચો વિશુદ્ધ સ્નેહભાવ : આ બધા વચ્ચેના ભેદનું વિસ્મરણ એ ગ્રહણ કરાવી જાય છે. માનવીનો જીવનમાર્ગ અંધારામાં અટવાઈ જાય છે, અને દૃષ્ટિ આડાં મેઘનાં – અજ્ઞાનનાં, મોહનાં અને મલિનતાનાં – પડળો જામે છે એ વખતે સૌથી વિશેષ જરૂર પડે છે દૂરબીનની, સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ અને દીર્ઘ દૃષ્ટિની. પણ એ દૂરબીન પણ મેઘપડદાઓની પેલી પારનાં તત્ત્વને જોઈ શકતું નથી. ભલભલા સૂક્ષ્મદર્શી અને દીર્ઘદર્શી માનવો પણ

પાંખડી મનુષ્યના હૃદયની કવિતાનું પ્રતીક છે. ફૂલપરખની માલણ છે, આત્મકુંજોનાં કવિતાપુષ્પોની એ તો પરખ જ માંડીને બેઠી છે. એ પુષ્પોનાં મૂલ્ય મૂલવાય નહિ. કવિ 'ઇન્દુકુમાર અંક ૧'માં કહે છે તે પ્રમાણે 'આત્મધેનુના દૂધમાખણનાં મૂલ મૂલવેય પાપ છે.'

આમ આ નાટકમાં કવિએ અનેક પ્રકારનાં પ્રતીકોની યોજના કરી છે, અને એ પ્રતીકોદ્વારા પોતાના વક્તવ્યને ધ્વનિરૂપે રજૂ કર્યું છે. આ રજૂઆત, અલબત્ત, હંમેશાં એકધારી રહી શકી નથી. વીજળીના પ્રસંગમાં બન્યું છે તેમ એ દાહક અને પાવક બંને રીતે રજૂ થઈ છે, તો રંગનાં કુંડાંના અને બગલી હંસણીના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એ રહસ્ય ગમે તેટલું ભાવગંભીર હોય તોપણ પ્રતીકની પોતાની યોગ્યતા જળવાતી નથી. ઢોળાયેલા રંગ, રંગ છે કે વાઘ? કે વાઘ છે કે માણસ? એની ખબર જ ન પડે એવા ચિત્રને ચિત્ર જ કેમ કહી શકાય? અને કદાચ એ જાતના, જુદા જુદા દૃષ્ટિબિંદુથી જોતાં જુદી જુદી આકૃતિઓ બતાવે એવાં ચિત્રો જેવું એને ગણીએ તોપણ એ કેવળ કરામતનો વિષય ગણાય. ઉચ્ચ કલ્પનાનાં કે પ્રતિભાનાં લોકોત્તર ઉન્મેષનો વિષય નહિ. એ જ પ્રમાણે બગલી છે કે હંસણી એની ખબર ન પડે એ પંખી યે કેવું? અને એને જોવાવાળાં યે કેવાં?

આમ આ પ્રતીકોમાં કેટલીક વાર સંગતિ કે ઔચિત્ય જળવાયું ન હોવા છતાં આખા નાટકના વક્તવ્યને સુરેખ રીતે રજૂ કરવામાં એ પ્રતીકો બહુ મૂલ્યવાન ફાળો આપે છે.

કવિ ન્હાનાલાલે પોતાને વસંતના વૈતાલિક તરીકે ઓળખાવવામાં ગૌરવ માન્યું છે. સમગ્ર પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળા નવવસંતનું અને તજ્જન્ય સ્નેહલગ્નની ભાવનાનું મહિમ્નસ્તોત્ર બની રહે છે. એટલે કવિનું સમગ્ર દર્શન વસંતમૂલક હોય તે સ્વાભાવિક છે.

'ઇન્દુકુમાર'માંના કવિના જીવનદર્શનને એક જ વાક્યમાં સમાવવું હોય તો 'Evolution અને ઉપનિષદો'માં સમાવી શકાય. વસંત કવિ કહે છે તે પ્રમાણે, સંજીવનધર્મનું પ્રતીક છે. એ સંજીવન કેવળ જીવન જ નથી, ગતિ જ નથી, ઉત્ક્રાંતિ પણ છે. એ ઉત્ક્રાંતિ સ્વૈર કે અનિશ્ચિત

ક્રમે થતી નથી હોતી; પણ બ્રહ્મેષણાને પોતાનું એકમાત્ર લક્ષ્ય બનાવીને થતી હોય છે એ ઉત્ક્રાન્તિમાં સર્વ આશ્રમોના આધાર જેવો ગૃહસ્થાશ્રમ, જેને આપણા પ્રાચીન કવિઓએ धन्यः કહીને બીરદાવ્યો છે, તેનું સ્થાન અદ્વિતીય છે. એ વસંતધર્મમાં, जातस्य हि ध्रुवं मृत्युः એ તો ખરું જ પણ એ ચરણનો ઉત્તરાર્ધ, ध्रुवं जन्म मृतस्य च એ પણ એટલો જ સાચો છે. આમ જગતમાં લીલાં માટે કરમાવાનું જો અનિવાર્ય છે તો કરમાયેલાં માટે કોળવાનું પણ એટલું જ અનિવાર્ય અને એટલું જ અવશ્યંભાવિ છે કવિના પોતાના જ શબ્દોમાં કહીએ તો—

'ટીશીમાંથી મ્હોર અને મ્હોરમાંથી ફળ,
એ વસંતધર્મનું સૂત્ર અને શાસ્ત્ર.'

—એ છે; અને એ દૃષ્ટિએ ટીશીમાંથી ફળ થવા માટે મ્હોરના અવાન્તર ક્રમમાંથી પસાર થયે જ છૂટકો છે. 'પુર નહિ, પણ વહેણુ' એ આ રીતે વસંતધર્મનું મહત્ત્વનું સૂત્ર બની રહે છે. આ જગતમાં ટીશીમાંથી મ્હોર અને મ્હોરમાંથી ફળ, ફળમાંથી ફરી બીજ અને બીજમાંથી ફરી ટીશીનો ક્રમ ચાલ્યા જ કરતો હોવાથી એકનું એક જીવનતત્ત્વ રૂપાંતરે, દેહાન્તરે કે નામાન્તરે રહ્યા જ કરતુ હોય છે. આમ શું વિજ્ઞાન કે શું કવિતા, જગતમાં કોઈ પણ વસ્તુનો નાશ થાય છે એમ માનતાં જ નથી અને જગતની કોઈ પણ વસ્તુનો નાશ જો ખરેખર થતો જ ન હોય તો, સંયોગથી હર્ષ પામવાનું કે વિયોગથી ખિન્ન થવાનું કશું કારણ રહેતું નથી. એટલે જ કવિ વસંતધર્મના અંતિમ સૂત્ર તરીકે કહે છે કે, 'ઊડો ને આનંદો.' દુઃખવાદ એ આજની દુનિયાના રોગ છે અને એ રોગનું ખરું કારણ વસ્તુસ્થિતિના સંપૂર્ણ જ્ઞાનનો અભાવ છે.

વસંતધર્મ આ રીતે ચિરંતનના વિકાસનો, સનાતન ગતિનો, અભિનવ રૂપાંતરનો અને પરમ વિશુદ્ધ આનંદનો ધર્મ બની રહે છે. એ ધર્મના મૂળમાં કવિની આર્યત્વ માટેની ઊંડી શ્રદ્ધા રહેલી છે. અને એ રીતે જોઈએ તો પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળા વસંતધર્મની સાફક આર્યત્વની પણ પ્રચારસંહિતા બની ગઈ છે.

[૧૯૪૮]

વિશ્વગીતા

(૧)

આજથી બારેક વર્ષ પહેલાં જ્યારે 'વિશ્વગીતા' પહેલવહેલું બહાર પડ્યું ત્યારે કવિનો કીર્તિકાલ હજુ ચાલતો હતો. ગુજરાતે સહર્ષ ઊજવેલા એમના સુવર્ણ મહોત્સવના પડઘા હજી શમ્યા નહોતા. સુવર્ણ મહોત્સવની સભાઓમાં કોઈ કોઈ કવિભક્તોએ કવિ પાસે મહાકાવ્યોની માગણી કરેલી. એ માગણીના જવાબરૂપે હોય તેમ તરતમાં જ 'વિશ્વ-ગીતા' બહાર પડ્યું, અને કેટલાક કવિભક્તોએ તેને નાટકદેહી મહા-કાવ્ય તરીકે વધાવી પણ લીધું.

પરંતુ 'વિશ્વગીતા,' ગમે તેટલો વિશાળ અર્થ કરીએ તોપણ, મહાકાવ્ય નથી. કવિ પોતે પણ એને મહાકાવ્ય તરીકે રજૂ કરવા માગતા નથી. કવિ પોતે પણ, એને નાટક તરીકે જ ઓળખાવે છે.

આ નાટકમાં કવિ એક નવી ઢબનો પ્રણાલિકાભંગ કરવા મથે છે. કવિ માને છે કે પાશ્ચાત્ય નાટ્યકલાની ત્રણ એકાગ્રતાઓ – સમય, સ્થળ અને ક્રિયા, Unity of Time, Place and Actionની એકાગ્રતાઓ- – માંની સ્થળ અને કાળની એકાગ્રતા તો પૌરસ્ત્ય નાટ્યકલામાં ભાસ, કાલિદાસ કે ભવભૂતિ કોઈ એ જાળવી નથી. કવિ પોતે જ કહે છે તેમ 'જે કલાસ્વાતંત્ર્ય યૂરોપમાં ઇસ્વી સનના સોળમા સૈકામાં સધાયું, રસશાસ્ત્રનું તે કલાસ્વાતંત્ર્ય ઇસ્વી સન પૂર્વે બેએક સૈકાથી તો ભારતવર્ષમાં સર્વસિદ્ધ હતું એમ ઇતિહાસ કહે છે.' અને આપણા એ કલાસ્વાતંત્ર્ય પર મોહ પામી જઈને કવિ કહે છે કે 'આપણી નાટ્યકલામાં જ નહિ નાટક, કાવ્ય કાદંબરીના આપણા સમસ્ત રસ-પ્રદેશમાં દેશકાળની એકાગ્રતાનાં સૂત્ર અલોપ છે, વસ્તુએકાગ્રતાનું કલાસૂત્ર ચક્રવર્તી છે.'

પરંતુ એ ત્રણ એકાગ્રતાના જે નિયમો છે તે સમસ્ત રસશાસ્ત્રને માટે નથી, માત્ર નાટયસાહિત્ય માટે જ છે, એટલે નાટચેતર સાહિત્યમાં લેવાયેલા કલાસ્વાતંત્ર્યને આપણે નાટયસાહિત્યમાં પણ લઈ શકીએ એવું ફલિત થતું નથી. એટલે જ ઋગ્વેદ, ભાગવત કે ભગવદ્‌ગીતાનાં જે ઉદાહરણો કવિ આપણને આપે છે તે અસ્થાને હોય તેમ લાગે છે. એ ત્રણમાં વસ્તુની એકાગ્રતા નથી એમ સ્વીકારીએ તોપણ નાટય-કલામાં ક્રિયાની (અથવા કવિ માને છે તેમ વસ્તુની) એકાગ્રતાની જરૂર નથી એમ કહી શકાય નહિ. તેમ છતાં કવિ આ નાટકમાં વસ્તુની એકાગ્રતા જાળવવાની પ્રણાલિકાનો ભંગ કરે છે. આખા નાટકમાં સળંગસૂત્ર વસ્તુ જેવું કશું પણ અહીં છે નહિ. અહીં તો ભિન્ન પ્રવેશો દ્વારા કવિ પોતે જ કહે છે તેમ 'વીણ્યાં ફૂલડાં ગૂંથનાર રસ-માલીનું કલાવિધાન છે.' 'ભારતના રસગ્રંથોની રસવેલીથી વીણેલી' વાર્તાકળીઓને અહીં ફૂલમાલાને સ્વરૂપે ગૂંથવામાં આવી છે. અને એ કળીઓને દેશકાળ કે ક્રિયાની એકાગ્રતાને બદલે ભાવ-એકાગ્રતાની સાંકળે સંગ્રથવામાં આવી છે.

દેશમાં તો આ નાટક સ્વર્ગ, મૃત્યુ, બ્રહ્માંડ અને બ્રહ્માંડનીયે પેલે પારના અનંતમાં ઘૂમી વળે છે. કાલમાં પણ રામાયણ, શાકુંતલ, ભાગવત અને મહાભારત, તેમ જ ભગવાન શંકરાચાર્યના સમય સુધીનાં ચિત્રોનું આલેખન આ નાટકમાં કરવામાં આવ્યું છે.

આ નાટકમાં બધા પ્રસંગો પૌરાણિક નથી કે ઐતિહાસિક પણ નથી. અહીં તો 'પંચવટીને પુણ્યતીર્થ' 'તપસ્વીના શાપ' કે 'ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીર' જેવા રામાયણમહાભારતના પ્રસંગો છે. 'ધનુષ્યપૂજા' 'અંધકારના ઓળાઓ' કે 'ગર્ભજોગીની યોગગુફા' જેવા પૌરાણિક પ્રસંગો પણ છે. 'માહિષ્મતીનાં શાસ્ત્રમંથન' જેવા શુદ્ધ ઐતિહાસિક પ્રસંગો પણ આ નાટકમાં જોવા મળે છે અને 'પયગમ્બરોના કલ્યાણ-ધ્વજ' અને 'બ્રહ્માંડમંડલનો મહારાસ' જેવા કેવળ કાલ્પનિક પ્રસંગો

પણ આ નાટકમાં આલેખાયા છે. આમ, આ નાટકમાં પૌરાણિક, ઐતિહાસિક અને કાલ્પનિક પ્રસંગોનું આલેખન કરીને કવિ તેને ભાવએકાગ્રતાની સાંકળે ગૂંથે છે.

નાટકના ત્રણે અંકોમાં એ ભાવએકાગ્રતાના ત્રણ જુદા જુદા ક્રમોનું દર્શન આપણને થાય છે. પહેલા અંકમાં કવિ સૃષ્ટિના લગભગ પ્રારંભથી આજ સુધી અણઉકલ્યા રહેલા કાળજૂના પ્રશ્નોનું આલેખન કરે છે. એ બધા પ્રશ્નોને એક જ મહાપ્રશ્નમાં સમાવવા હોય તો આપણે કહી શકીએ કે જગતમાં પાપ શા માટે ? આટઆટલા પયગમ્બરો 'બ્રહ્મભાસ્કરો ' ઊગ્યે યે પૃથ્વીનાં અંધારાં કેમ ટળ્યાં નહિ ?

બીજા અંકમાં કવિ એ પ્રશ્નોના નિવારણ માટે પરાપૂર્વથી થતાં આવેલાં મન્થનોનું આલેખન કરે છે. એ આલેખનના પાંચ પ્રસંગોમાના માત્ર બે જ પ્રસંગો ઐતિહાસિક અથવા પૌરાણિક છે. બાકીના ત્રણ 'સિદ્ધલોકની મહાસિદ્ધિઓ ' 'ગંગાતીરના દેવઘાટે ' અને 'પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ ' કાલ્પનિક છે. એટલે એ મન્થનો ખરેખર 'પરાપૂર્વ 'નાં નથી લાગતાં. ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક પ્રસંગો વીણીને જો એનું આલેખન કરવામાં આવ્યું હોત તો કાળજૂના પ્રશ્નોના નિરાકરણ માટે થયેલાં મન્થનોનું ચિત્રણ વધારે અસરકારક બનત.

ત્રીજા અંકમાં કવિ આ બધાં મન્થનોની વચ્ચે પણ સનાતન રહેલાં મૂલ્યોનું આલેખન કરે છે. એમાં તો એક પહેલા પ્રવેશ સિવાય –'ગર્ભયોગીની યોગગુફા ' સિવાય – ચારે પ્રવેશો કાલ્પનિક છે. એટલે પહેલા બે અંકોદ્વારા પડતી વાસ્તવિકતાની છાપ એમાં પડતી નથી. પણ કવિનું કેટલુંક સુંદરમાં સુંદર ચિંતન આ અંકમાં આપણને મળી આવે છે. અને આર્યત્વમાંની, દામ્પત્યમાંની અને જગતની પ્રગતિશીલતામાંની કવિની ઊંડી શ્રદ્ધા અહીં વ્યક્ત થાય છે. કવિની ધાર્મિકતા અને સર્વધર્મસમન્વયની ઝંખના પણ આ અંકમાં પ્રતીત થાય છે.

આમ, ત્રણે અંકોમાંનું આલેખન પૂરેપૂરું સુશ્લિષ્ટ કે તર્કબદ્ધ ન હોવાથી પ્રતીતિજનક બનતું નથી તેમ છતાં, જગતમાં પાપ હોવા છતાં પુણ્યકર્મીઓ પણ આ જગતમાં કોઈ પણ કાળે અને કોઈ પણ સ્થળે મળી આવે છે. એમાંના પુણ્યનું તાત્કાલિક સુફળ જગતને મળે કે ન મળે, છતાં એ પુણ્યો કેવળ વેડફાઈ તો નથી જ જતાં; અને એવાં પુણ્યોને પ્રતાપે જગત આજ સુધી ચાલતું રહ્યું છે અને પ્રગતિ કરી રહ્યું છે, એ વિચાર સ્પષ્ટ કે અસ્પષ્ટ રીતે આખી ‘ વિશ્વગીતા ’માં વહી રહ્યો છે. સાથે સાથે ‘ વિશ્વગીતા ’માંથી એ પણ ફલિત થાય છે કે જગતનો સમસ્ત અંધકાર અને જગતનાં સમસ્ત પાપ ઇન્દ્રિયોની નિરંકુશ ભોગૈષણામાંથી જ જન્મે છે.

તમસાને તીરે નિષાદ
કે ગોદાવરી તીરે રાવણરાજ

જન્મે છે તે પોતાની ઇન્દ્રિયોની લાલસાને પરિતૃપ્ત કરવા માટે જ. એટલે જ અંધકારના ઓળાઓમાં ચાંડાલણીનું ભૂત કહે છે કે :

‘ ઇન્દ્રિયોને ઉતાર દેહદેશેથી.
પ્હેલાં ઉખેડીને ઉશેટી દે, અજામિલ !
હૈયાવાસી આ ચાંડાલણીને.
પાછાં વાળ એનાં કટાક્ષબાણ.’

એ કટાક્ષબાણોને પાછાં વાળવાની શક્તિ ગર્ભજોગી શુકદેવજી જેવા કોઈકને જ વરી હોય છે. બીજાં ઘણાંખરાં તો એ કટાક્ષબાણોથી વીંધાઈ જાય છે અને પોતાના દુઃખનું કારણ પોતાના અંતરમાં ન શોધતાં બહાર બીજે શોધવા ભમે છે, અને દેહનો ત્વચાબદલો—આપઘાત—કરીને પોતાનાં બંધનોમાંથી મુક્તિ મેળવવાને મથે છે. પરંતુ ગર્ભયોગીની માફક ઇન્દ્રિયોને અંકુશમાં રાખનારા અને સિદ્ધલોકના સિદ્ધોની માફક પોતાની સિદ્ધિઓને કેવળ પરોપકાર માટે જ ખર્ચનારા મહાનુભાવો જ બ્રહ્માંડમંડલના મહારાસમાં ભાગ લઈ શકે છે, અને એના

સંગીતની સાથે પોતાનો સંવાદ સાધી શકે છે. એટલે જ આ નાટકના ઉપદ્રષ્ટા જેવા યોગર્ષિ પતંજલિ છેવટે કહે છે ' ચિત્તવૃત્તિનિરોધ યોગ:' આનું જ ભાષ્ય જાણે કરતા હોય તેમ કવિ અન્યત્ર પણ કહે છે કે ' પણ આત્માને ઇન્દ્રિયોમાં ન વહી જવા દે તે પુણ્યકર્મીઓ પ્રભુતામાં જ છે સદા.' આ ઉપરાંત આર્યત્વ, સમષ્ટિવાદ, વર્ણાશ્રમ, સંયમશીલ દામ્પત્ય, વગેરે વિષયોનું વિવરણ પણ કવિએ ' વિશ્વગીતા 'માં કર્યું છે.

આ રીતે ' વિશ્વગીતા ' જીવનના મુખ્યમાં મુખ્ય કૂટ પ્રશ્ન—પાપ શા માટે ? —નું અને તેના આનુષંગિક બીજા પ્રશ્નોનું પર્યેષણ બની રહે છે.

એ પર્યેષણ કવિએ કર્યું છે એટલે પ્રતિભાશાળી તો હોય જ. કવિની કલ્પનાને મૂર્ત વસ્તુઓમાં રાચવું બહુ ફાવતું નથી એ શ્રી. મુનશીનું વિધાન સત્ય છે. અહીં પણ પ્રસંગોના પ્રસંગોને અને પાત્રોનાં પાત્રોને આપણી નજર પાસે નખશિખ ઊભાં કરી દેવાનો ચમત્કાર આપણને જોવા મળતો નથી. પૃથ્વીના વાતાવરણથી કંઈક અંશે અલિપ્ત હોવાને લીધે ' વિશ્વગીતા 'નાં પાત્રો આપણને વ્યક્તિઓ કરતાં ગંભીર, ગહન, સંવિકત ભાવનાઓ જેવાં જ વધારે લાગે છે.

પરિણામે એક દ્રૌપદીનું પાત્ર બાદ કરીએ તો બીજું કોઈ પણ પાત્ર આપણી નજર પાસે જીવંત રૂપે તરવરતું નથી. ' પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ 'ની અંદર રામ, બુદ્ધ કે ક્રાઈસ્ટ, કોનફ્યુશિયસ કે ઝરથૂસ્ત્ર, કોઈ પાત્ર આપણને જીવંત વ્યક્તિત્વવાળું લાગતું નથી. જે કલ્પના આ રીતે મૂર્ત વસ્તુઓનું આલેખન કરતાં ઠોકરાય છે તે કલ્પના અમૂર્ત વસ્તુઓના આલેખનમાં ખૂબ સફળ બને છે. ' બ્રહ્માંડમંડલનો મહારાસ ' આનું જ્વલંત ઉદાહરણ છે. દિશા અને કાલનાં બંધનોની પેલે પારના અનન્તનું, તેમાં રમાતા આત્માપરમાત્માના રાસનું અને ક્રમેક્રમે બદલાતા આવતા વાતાવરણનું આલેખન જેટલું ચમત્કારિક છે તેટલું જ સુરેખ છે. અલબત્ત, એમાં પણ જ્યાં જ્યાં સંવાદદ્વારા પાત્રનિરૂપણ થાય છે, ત્યાં ત્યાં એટલી સફળતા મળી દેખાતી નથી.

એ પ્રવેશમાં પણ કલ્પનાનું ઊંચામાં ઊંચું ઊડ્ડયન આપણને મળતું હોય તો તેની નાટયસૂચિ (Stage – directions)માં જ મળે છે. આ બધી હકીકત ઉપરથી આપણે એવું અનુમાન કરી શકીએ કે કવિ ન્હાનાલાલની પ્રતિભા ચિત્રાત્મક કરતાં વર્ણનાત્મક વધારે છે.

કવિ ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે અને સમગ્રે ભાવનાવિહારી કવિ હોવાથી એમની કવિતા પણ શેલીના Skylarkની માફક વાસ્તવિક જગતથી દૂર દૂર સુદૂર આકાશમાં ઊંચે ને ઊંચે ઊડે છે. જગતનો, જગતના મનુષ્યોનો, તેમની ઊર્મિઓનો અને તુમુલ મંથનોનો, તેમના આચાર-વિચારનો કે વ્યવહારનો કવિનો પરિચય ઘનિષ્ઠ ન હોવાને લીધે કવિનાં પાત્રો આપણને શેક્સપિયર કે કાલિદાસનાં પાત્રો જેવાં આપણામાનાં જ એક નથી લાગતાં.

વાસ્તવિક જગતના ઓછા પરિચયને લીધે કવિના સંવાદોમાં સુશ્લિષ્ટતા, સજીવતા કે તેજસ્વિતા દેખાતાં નથી. અંધકારના ઓળાઓમાં કવિનું કેટલુંક સુંદરમાં સુંદર ચિંતન સમાયેલું હોવા છતાં માત્ર સંવાદની જ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો અજામિલના ભૂતની અને ચાંડાલણીના ભૂતની ઉક્તિઓ વચ્ચે બહુ મેળ બેસતો નથી. ક્યાંક ક્યાંક તો જાણે ચાંડાલણીની ઉક્તિ સાંભળી જ ન હોય તેમ અજામિલનું ભૂત પોતાનો વાણીપ્રવાહ વહાવ્યે રાખે છે. આ ક્ષતિ એ પ્રવેશમાં નથી ખટકતી તેટલી ' પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ 'માં ખટકે છે. પૃથ્વીને પ્રશ્ન રામચંદ્રજી પૂછે અને પૃથ્વી જવાબ ઝરથૂસ્ત્રને આપે; એટલું જ નહિ પણ પ્રસંગે કે અપ્રસંગે બધા પયગમ્બરો એક પછી એક બોલ્યે જાય એમાં સંવાદની અસર પડવી જોઈએ તેટલી પડતી નથી. ' ગંગાતીરના દેવઘાટે 'માં પણ અપ્સરાઓની ઉક્તિઓ તર્કબદ્ધ અને એકમાંથી બીજી આપોઆપ સ્ફુરતી હોય તેવી લાગતી નથી. ક્યારેક ' મનુષ્યપૂજા 'માં કૃષ્ણચંદ્રના મુખમાં મૂકેલું —

સારો સંસાર છે ગોળી
ને રાજવી છે રવૈયો.

એ ચિંતન કે 'ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીર'ના આરંભનું કર્ણ અને પિતામહનું ચિંતન અસ્થાને અને અપ્રાસંગિક હોય એવું લાગે છે. આમ, કવિના સંવાદોમાં તર્કબદ્ધતા, ચેતન કે ચમક બહુ મળતાં નથી.

આ રીતે વસ્તુની એકાગ્રતામાં કવિએ ઇરાદાપૂર્વક ભંગ કર્યો છે અને સમગ્ર નાટકને કાર્યકારણની એકતાના સૂત્રે નહિ, પણ ભાવ – એકાગ્રતાના સૂત્રે પરોવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પરંતુ એ પ્રયત્નમાં Logical તો નહિ Psychological unity પણ પૂરેપૂરી જળવાઈ હોય એમ દેખાતું નથી. પહેલા અંકમાં ચર્ચાયેલા કાળજૂના પ્રશ્નોમાં પહેલામાંથી બીજો અને બીજામાંથી ત્રીજો એમ સ્વાભાવિક ક્રમે પ્રશ્નો સ્ફુરતા નથી, તેમ જ કાળજૂના પ્રશ્નોની સંખ્યા માત્ર પાંચ જ છે એમ પણ નથી, કે એ પ્રશ્નોમાં આ પાંચ જ પ્રશ્નો મહત્ત્વના છે એમ પણ નથી. બીજા અંકમાં એ પ્રત્યેક પ્રશ્નના નિરાકરણ માટેનું મંથન આપવામાં આવ્યું નથી, એટલું જ નહિ પણ પહેલા અંકના પ્રશ્નોને અને બીજા અંકનાં મંથનોને સંબંધ જ બહુ ઓછો છે. નાટક શેક્સપિયરના નાટકની માફક ક્રિયાપ્રધાન પણ હોય અને ઇબ્સેન કે બર્નાડ શોનાં નાટકોની માફક વિચારપ્રધાન પણ હોય. વિચારપ્રધાન નાટકમાં વસ્તુ કે વસ્તુવિકાસ બહુ મહત્ત્વનાં ન હોય તે સમજી શકાય તેવું છે. પરંતુ વિચારમાં પણ એ નાટક થયું એટલે જ, Psychological unity અને પરાકાષ્ઠા – Climax – આવવી જ જોઈએ. 'વિશ્વગીતા'માં Psychological unity જેવું પણ બહુ ઓછું છે. 'પાપ શા માટે?' એ પ્રશ્નને આપણે ભાવ – એકાગ્રતા જાળવતા સૂત્ર તરીકે ઓળખી શકીએ. પણ એ પ્રશ્ન પણ ક્યાંક સ્પષ્ટ, ક્યાંક અર્ધ – સ્પષ્ટ, ક્યાંક અસ્પષ્ટ અને ક્યાંક તો કેવળ અદૃશ્ય થઈ જાય છે. આમ, વસ્તુની દૃષ્ટિએ કવિએ કરેલો પ્રણાલિકાભંગ બહુ વિજયી નીવડ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

પાત્રો અને સંવાદમાં પણ આપણે જોઈ ગયા તેમ કવિ બહુ સફળ થયા નથી. પરંતુ જે સફળતા તેમને નાટ્યકાર તરીકે નથી

મળતી તે કવિ તરીકે સહેલાઈથી સાંપડી શકે છે. ‘ વિશ્વગીતા ’માં કવિનું કેટલુંક સુંદરમાં સુંદર ચિંતન, કલ્પનાનો કેટલોક સર્વોત્તમ વૈભવ અને ભાષા પરનું અદ્‌ભુત સ્વામિત્વ આપણને મળી આવે છે. ‘ અંધકારના ઓળાઓ ’ કે ‘ સનાતન અશ્વત્થ ’ એ જેમ કવિના ગહન ચિંતનનાં ઉદાહરણો છે, તેમ, પ્રિયંવદાની કે દ્રૌપદીની ઉક્તિઓ પ્રચંડ ઊર્મિઓના સુરેખ આલેખનનું ઉદાહરણ છે.

અજામિલના ભૂતની બધી ઉક્તિઓ, કે દ્રૌપદીની ‘ પાંચ પાંચ પ્રાણે યે શરીરનાં શબ રહે ’–થી શરૂ થતી પુણ્યપ્રકોપની જ્વાલા, મહામુનિ વાલ્મીકિનું ‘ ગાલવ ! બ્રહ્મરન્ધ્ર ફાટું ફાટું થાય છે ’–થી શરૂ થતું આગામી સૂચન કે ‘ દિશાઓના દેવ ’ની ‘ ઇન્દ્રધનુષ્ય સોહામણો પણ એક એકનો છે એકલ પંથ ’–થી શરૂ થતી ગહન વાણી : આ બધાં સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યને શોભાવે એવાં વિજયચિહ્નો છે. એમાં સબળ કે સુકુમાર ઊર્મિ છે. એ ઊર્મિને અનુકૂળ એવી ઓજસ્વી કે મધુર પદાવલિ છે, અને નીતર્યા પાણી જેવો પ્રસાદ એની પંક્તિએ પંક્તિએ સોહી રહ્યો છે.

‘ વિશ્વગીતા ’નાં ગીતો પણ ‘ વિશ્વગીતા ’નું ભૂષણ બની રહે છે. કવિનાં બધાં ગીતોની માફક આ ગીતોમાંનાં ‘ નેણલાંનાં કિરણ કેરી કૂચીએ હૈયાં ઉઘાડજો ! ’ કે ‘ આજ આયુષ્યનાં પર્વ ’ અથવા તો ‘ સખી આવે આવે ને ઓસરે, પાણીડાં કેમ ભરીએ ? ’ જેવાં ગીતો આગામી બનાવોનું કલાત્મક સૂચન કરે છે. તો—

‘ તરસ્યા એ વાદળીને તીર,
વિહંગરાજ તરસ્યા ઊડે રે.’

અથવા તો ‘ આવ્યાં જગતનાં ન્હોતરાં; ચાલો વિશ્વ વધાવા ’ જેવાં ગીતો બની ગયેલા બનાવો પર કવિત્વમય પ્રકાશ ફેંકે છે. ‘ સજન ! ત્હારે નયનન નાચે મોર ’ કે ‘ અંધારી રાતના ડુંગર ડોલે

રે ' જેવાં ગીતો એક જ ઊર્મિનું સુરેખ આલેખન કરે છે, તો " પારકાં કેમ કીધાં 'નું ગીત એની ભાષાની સુકુમારતા, ભાવની ચમત્કારકતા અને અર્થની ગંભીરતાને લીધે સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યનાં સુંદરમાં સુંદર ગીતોમાંનું એક બની રહે છે. ગર્ભજોગીના રાસવર્ણનનો ચર્ચરી છંદ પણ એ જ રીતે ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યના વિજયટંકાર જેવો છે. એ છંદમાં તો કવિ શબ્દોની સાથે જાણે જાદુ કરી રહ્યા હોય એમ લાગે છે. યમક અને અનુપ્રાસ આખા છંદના દેહને દઢ બનાવે છે. અને કલ્પનામાં પણ કવિની કલ્પનાનું સર્વોત્તમ ઉડ્ડયન આપણને એમાં જોવા મળે છે. આમ ' વિશ્વગીતા 'નાં ગીતો ક્યાંક આગામી સૂચન કરે છે, તો ક્યાંક ભૂત પ્રસંગો પર વિહંગદૃષ્ટિ ફેરવે છે, ક્યાંક હૃદયની એકાદ સુકુમાર ઊર્મિનું આલેખન કરે છે, તો ક્યાંક ગહનમાં ગહન પ્રશ્નોને પણ આપણી પાસે સફળતાથી અને સરળતાથી મૂકે છે. એ જ ગીતોમાંનું કોઈક આપણને વળી જ્યાં મન અને વાણી બન્ને થંભી જાય એવા અદ્ભુત પ્રદેશનું દર્શન કરાવે છે અને ઊર્મિમાં, ચિત્રણમાં કે કલ્પનામાં પોતાની અનન્યતા જાળવી રાખે છે.

ભગવાન પતંજલિ આ નાટકને

' લોક લોકના ચિત્રવિચિત્ર પડદાઓ સમું '
કાળ કાળના કલાખેલ જેવું
મેઘમાલા શું એ વિશ્વદર્શન.'

કહે છે. એમાં વિશ્વનો અર્થ જો આપણે મૃત્યુલોક, સિદ્ધલોક, સ્વર્ગ, બ્રહ્માંડ અને બ્રહ્માંડમર્યાદાથી પણ મુક્ત અનંત એવો કરીએ તો આ નાટક યથાર્થનામા કહેવાય; કારણ કે આ નાટકનું સ્થળ માત્ર પૃથ્વી કે બ્રહ્માંડ જ નથી પણ અસંખ્ય બ્રહ્માંડોને પોતાના હૈયામાં ધારતું અનંત પણ છે. કાળમાં પણ ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય ત્રણેમાં આ નાટક ફરી વળે છે અને તેમાં ચર્ચાયેલ પ્રશ્નો સમકાલીન હોવા છતાં

Eternal, સર્વકાલીન છે. આ રીતે ત્રિલોક અને ત્રિકાળના પ્રશ્નોને એ ચર્ચતું હોવાથી કવિ એને 'વિશ્વગીતા' નામ આપે છે.

ટૂંકામાં, નાટક તરીકે બહુ સફળ ન હોવા છતાં ઊર્મિ અને ચિંતન, કલ્પના અને કવિતાના સૌંદર્યને લીધે 'વિશ્વગીતા' કવિ ન્હાનાલાલની સર્વોત્તમ કૃતિઓમાં સ્થાન પામે છે.

(૨)

'વિશ્વગીતા' કવિ ન્હાનાલાલનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોમાંનું એક છે. એટલું જ નહિ, પણ કવિ પોતે માને છે તેમ તેમાં તેમણે એક નવા જ પ્રકારનો પ્રણાલિકાભંગ કર્યો છે. દેશ, કાલ અને ક્રિયાની એકાગ્રતાનાં સૂત્રોમાંથી એમણે ક્રિયાની – અથવા એ પોતે માને છે તેમ 'વસ્તુ'ની – એકાગ્રતાનો પણ ભંગ કર્યો છે. આ બે ઉપરાંત એક ત્રીજું લક્ષણ 'વિશ્વગીતા'નું ચિન્તન છે. કવિનાં નાટકોમાં ને કાવ્યોમાં મૂર્ત થતું કેટલુંક સારામાં સારું ચિન્તન આપણને 'વિશ્વગીતા'માં મળી શકે છે; આ ત્રણ કારણોથી 'વિશ્વગીતા'ના પ્રવેશોનું ઝીણવટથી પૃથક્કરણ કરવાનું કાર્ય રસિક થઈ પડે છે.

'વિશ્વગીતા'ને કવિએ ત્રણ અંકમાં વહેંચી છે. એમાંના પહેલા અંકમાં કવિ કેટલાક "કાળજૂના પ્રશ્નો'નું આલેખન કરે છે. બીજા અંકમાં એ પ્રશ્નોના નિરાકરણ માટે થતાં આવતાં 'પરાપૂર્વનાં મન્થન'નું ચિત્રણ કરે છે; અને ત્રીજા અંકમાં આ સહુ પ્રશ્નો અને મન્થનોની વચ્ચે પણ ત્રિકાલાબાધિત રહેલાં કેટલાંક સનાતન મુલ્યોની ચર્ચા કરે છે.

આ બધી ચર્ચામાં અને આલેખનચિત્રણમાં તર્કબદ્ધતા જેવું કંઈ રહી શકયું નથી. કાળજૂના પ્રશ્નોની સંખ્યા માત્ર પાંચની જ છે; અથવા તો કાળજૂના પ્રશ્નોમાં આ પાંચ જ પ્રશ્નો મહત્ત્વના છે એવું કંઈ નથી: તેમ બીજા અંકમાં મન્થન થાય છે તે પણ આ પાંચ જ પ્રશ્નોનું, એમ પણ નથી; એટલું જ નહિ પણ પ્રશ્નોમાં ને મન્થનોમાં શુદ્ધ ઐતિહાસિક અથવા પૌરાણિક દૃષ્ટિનું સાતત્ય પણ રહી શકયું

નથી. મન્થનમાં તો કેટલાક પ્રસંગો કેવળ કાલ્પનિક હોવાથી એને ‘ પરાપૂર્વ ’નાં મન્થન કહી શકાય તેમ નથી.

તેમ છતાં આખી ‘ વિશ્વગીતા ’માં ‘ જગતમાં પાપ શા માટે ? ’નો પ્રશ્ન ગૂઢ કે અગૂઢ રીતે વહી રહ્યો છે. અને એ પ્રશ્નની આસપાસ નાટકના વસ્તુવિધાનની રચના કરીને, કવિએ આ નાટકમાં ‘ વીણ્યાં ફૂલડાં ગૂંથનાર રસમાલીનું કલાવિધાન ’ પાળ્યું છે. એ કલાવિધાન પ્રો. રામનારાયણ પાઠકે સમર્થ રીતે તપાસ્યું છે[1] એટલે અહીં તેની ચર્ચા કરવી અસ્થાને છે. અહીં તો આપણે ‘ વિશ્વગીતા ’ના પ્રત્યેક અંકનું વિગતવાર પૃથક્કરણ કરીને એમાં વહી રહેલી ભાવ–એકતાને જોઈ લઈશું.

પહેલા અંકને કવિ ‘ કાળજૂના પ્રશ્નો ’ કહે છે. તેના પહેલા પ્રવેશમાં કવિ સીતાહરણના પ્રસંગનું આલેખન કરે છે અને સ્ત્રીહઠ, જોગીહઠ, વગેરે ગૌણ પ્રશ્નોનું આલેખન કરવા ઉપરાંત સતીત્વ અને સૌન્દર્યના મુખ્ય પ્રશ્નને ચર્ચે છે.

સંસ્કૃતિના પ્રારંભથી જ સૌન્દર્ય વિષયલાલસાનો શિકાર બનતું આવ્યું છે. આ સૌન્દર્ય પોતે જ પોતાનો શત્રુ બને છે. અને સીતાજીના પ્રસંગમાં થયું તેમ પોતાનો કંઈ પણ અપરાધ ન હોવા છતાં એ રાવણ જેવાની કામવાસનાને ભભુકાવે છે. આમ, કવિની નજર પાસે રહેલો પ્રશ્ન આ ઉપસ્થિત થતો લાગે છે કે સૌંદર્ય જેવી કેવળ દૈવી વિભૂતિને પણ આ પ્રલોભનો અને આવા ભયો ?

સાથે જ બીજો પ્રશ્ન કવિને એ મૂંઝવતો લાગે છે કે રામાવતારમાં પણ રાવણ જેવાઓનું અસ્તિત્વ અટક્યું નહિ. જગતમાં આવા પ્રાચીન અને પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં પણ સ્ત્રીઓનું શિયળ અને તેમનું સતીત્વ શું ભયમુક્ત નહોતું ?

આમ, કાળજૂના પ્રશ્નોમાં પહેલો જ પ્રશ્ન કવિને આ મૂંઝવે છે.

૧. ‘ બુદ્ધિપ્રકાશ ’

તપસ્વીના શાપ

બીજા પ્રવેશમાં શાકુંતલનો શાપપ્રસંગ ઉપાડી લઈને કવિ ન્યાયનો પ્રશ્ન ચર્ચે છે. અન્યમનસ્ક શકુન્તલાને દુર્વાસાના આગમનની ખબર નથી. દુર્વાસા, શકુન્તલાએ પોતાની ઉપેક્ષા કરી છે એમ માનીને, એને શાપ આપે છે: તું જેનું ધ્યાન ધરી રહી છે તે તને વીસરી જશે.' શકુન્તલાની સખી મધુરભાષિણી પ્રિયંવદા દુર્વાસાને મળે છે અને તેને આશ્રમમાં નથી તેને શાપવાનું અનૌચિત્ય સમજાવે છે. દુર્વાસાને પોતાની ભૂલ સમજાય છે અને એ

'જા. જગતની ભૂષણ એ
આભૂષણ કો દાખવશે,
એટલે શાપ આપોઆપ ઊતરશે.'

એમ કહીને શાપનું નિવારણ બતાવે છે.

અહીં દુર્વાસાએ પોતાથી થઈ શકે તે રીતે પોતાની ભૂલ સુધારી. પણ અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ જાતના નિવારણથી શકુંતલાને ખરેખર ન્યાય મળ્યો ? ખરી રીતે જોતાં હૈયાસૂની શકુંતલાનો અપરાધ કશો જ નહોતો; છતાં એને શાપ મળે એ ઘોર અન્યાય નહિ તો બીજું શું ? આભૂષણ બતાવવાથી નિવારણ થાય એ ખરું, પણ આભૂષણ ન બતાવાય ત્યાં સુધી નિર્દોષ શકુંતલા શા માટે શાપબદ્ધ રહે ?

અને શકુન્તલાનો અપરાધ હતો એમ કદાચ દલીલ ખાતર સ્વીકારીએ તોપણ શાપની આ યોજનામાં ન્યાયનું તત્ત્વ દેખાતું નથી; કારણ કે શકુન્તલાને વાંકે સજા ભોગવવી પડે છે દુષ્યંતને. દુર્વાસાનો શાપ ફળે એટલા માટે દુષ્યંત–જેને દુર્વાસાની સાથે કંઈ પણ લાગતુંવળગતું નથી તે–ને સ્મૃતિભ્રષ્ટ થવું પડે છે. આ યોજનાને લીધે દુષ્યંતને દેખીતો જ અન્યાય થાય છે.

આમ, જગતમાં ન્યાય આટલો દુર્લભ કેમ છે ? એ પ્રશ્ન કવિ આ પ્રવેશમાં મૂકે છે.

આ પ્રવેશમાં શાકુન્તલમાં જે પ્રસંગને સૂચિતરૂપે મૂકવામાં આવ્યો છે તેનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. તેમાં કવિ મૂળથી જરા જુદા પડ્યા છે. મૂળ શાકુંતલમાં દુર્વાસા આવે છે, શાપ આપે છે અને ચાલ્યા જાય છે; તેની કશી ખબર શકુન્તલાને પડતી જ નથી. તેને બદલે અહીં હૈયાસૂની શકુન્તલા પણ (હૈયાસૂની એ શબ્દપ્રયોગ ચિંત્ય છે. કવિ તેને શૂન્યમનસ્કના અર્થમાં વાપરવા માગે છે, પણ હૈયાસૂનીનો રૂઢાર્થ તો હૃદય વગરની, નિષ્ઠુર, heartless એવો થાય છે.) દુર્વાસાના આ અવાજથી ચમકી ઊઠે છે અને એ કદાચ દુષ્યંત હશે એમ માનીને એની પાછળ દોડે છે. પછી દુષ્યંતને બદલે કોઈ જટાધારી જોગીને જોઈને એ નિરાશ થઈને વિચારમાં ડૂબી જાય છે એ ખરું; પણ કોઈ ઋષિ જેવું આશ્રમમાં આવ્યું અને પાછું ચાલ્યું ગયું, એટલી ખબર તો એને પડે જ છે. આટલી ખબર પડ્યા પછી શકુન્તલા વધારે તપાસ ન કરે અને પરિણામે તેને દુર્વાસાના શાપની ખબર ન પડે એ અસંભવિત લાગે છે. મૂળમાં તો શકુન્તલાને કશી ખબર જ નથી એટલું જ નહિ, પણ અનસૂયાએ અને પ્રિયંવદાએ પણ શાપની હકીકત એનાથી પ્રયત્નપૂર્વક ગુપ્ત રાખી છે. એટલે મૂળના નાટ્યવસ્તુમાં શિથિલતા આવતી નથી. અહીં મૂળની ઢબે જો વસ્તુને લંબાવવામાં આવે તો નાટ્યવસ્તુમાં શિથિલતા પેસી જવાનો સંભવ છે.

મનુષ્યપૂજા

આ પ્રવેશમાંનો કાળજૂનો મહાપ્રશ્ન કૃષ્ણના જ શબ્દોમાં કહીએ તો:

'પાપના પડછંદા ગાજે છે,
પ્રજામાં ને પ્રાસાદોમાં.'

ખરી રીતે તો 'સત્ત્વ સ્થાયી છે, પડછાયા પળના છે,' છતાં મનુષ્યલોકે એ સત્ત્વને વીસરીને પડછાયાની જ પૂજા માંડી છે.

રાજાઓ, નૃપાલ અને મહીતલના ધર્મગોપાલ મટીને પોતાને પરબ્રહ્મ તરીકે ઓળખાવી રહ્યા છે. સ્વાર્થી વેપારીઓ પોતાનો સ્વાર્થ સાધવાને માટે રાજાઓના આ મિથ્યાભિમાનને પંપાળી રહ્યા છે. અને ગરીબ બિચારી પ્રજા આ જુલમ સામે માથું ઊંચકી શકતી નથી. ધર્મના ધુરંધર ન હોય કે પ્રજાના પાલણહાર ન હોય તેવા રાજાઓ પરબ્રહ્મ કે ઈશ્વરના અવતાર ન જ હોઈ શકે, છતાં એવાઓને – સત્ત્વને નહિ પણ પડછાયાઓને – પ્રજા શા માટે પૂજતી આવે છે, એ કાળજૂનો પ્રશ્ન કવિ આ પ્રવેશમાં ચર્ચે છે.

અંધકારના ઓળાઓ

આગલા ત્રણે પ્રવેશો કરતાં ક્રિયાવેગમાં અને વસ્તુમાં ઊતરતા એવા આ ચોથા પ્રવેશમાં કવિ જુદા જ પ્રકારના પ્રશ્નને ચર્ચે છે. સતીત્વ અને સૌન્દર્ય, ન્યાય કે પડછાયાની પૂજા જેવા પ્રશ્નોને બદલે શુદ્ધ તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રશ્નો કવિ આ પ્રવેશમાં મૂકે છે. જુદાં જુદાં દર્શનશાસ્ત્રોની ઝીણવટમાં ન ઊતરીએ તોપણ જગતની ઉત્પત્તિ શુદ્ધ ચૈતન્યઘન પરબ્રહ્મમાંથી થઈ હોવાનું સર્વાનુમતે મનાય છે. એ પરબ્રહ્મનું સ્વરૂપ સ્વતંત્ર અને નિજાનંદી છે, તો એણે સરજેલા આ જગતનું સ્વરૂપ આટલું પરતંત્ર અને આટલું દુઃખમય શા માટે? મુક્ત આત્માને જિંદગીની આ બેડીઓ પહેરાવનાર કોણ?

> ‘ નિઃસીમને સીમાઓ કોણે માંડી ?
> દેવપંખીને પીંજરે કોણે પૂર્યાં ? ’

આ પ્રશ્નો ઉપરાંત એક બીજો પ્રશ્ન પણ કવિને આ પ્રવેશમાં સ્ફુરે છે. ‘ પાપ એટલે શું ? એ પાપ મનુષ્યના હૃદયમાં ઉગાડનાર કોણ ? ’ એ પ્રશ્નોના ઉત્તર પણ કવિ આ પ્રવેશમાં જ આપી દે છે. જોગન્દરી જોગમાયા – માયા, અજ્ઞાન – ને લીધે નિજાનંદી આત્માનું સ્વાતંત્ર્ય હણાય છે. એ માયાના જ પ્રતાપે મનુષ્ય ઇન્દ્રિયસુખમાં લુબ્ધ બને છે, અને પોતાની ઇન્દ્રિયોને બહેકાવતો જાય છે. બહેકેલી આ ઇન્દ્રિયો

એના મુક્ત આત્માને જંજીરોમાં જકડે છે અને આત્માના નિજાનંદી સ્વરૂપને આવરી લે છે. એ ઇન્દ્રિયોને જ્યાં સુધી દેહદેશેથી ઉતારી નાખવામાં ન આવે – પોતાની પ્રબળ ઇચ્છાશક્તિથી જ્યાં સુધી મનુષ્ય એ ઇન્દ્રિયો પર પોતાનું સ્વામિત્વ સ્થાપી ન શકે – ત્યાં સુધી પુણ્ય અને પાપ, પ્રકાશ અને અંધકાર, મુક્તિ અને બંધનની ભુલભુલામણીમાં મનુષ્યે અટવાવું રહ્યું.

ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીર

કાળજૂના પ્રશ્નોમાંનો આ છેલ્લો પ્રવેશ 'વિશ્વગીતા'ના સુંદરમાં સુંદર પ્રવેશોમાંનો એક છે. દ્યૂતમાં હારેલા પાંડવોની સમક્ષ હસ્તિનાપુરની રાજસભામાં દ્રૌપદીચીરહરણનીક થાને કવિ આ પ્રવેશમાં આલેખે છે. મહાભારતની દ્રૌપદી ક્ષત્રિયાણી હોવા છતાં આ પ્રસંગે લગભગ અબળા બની જાય છે. ત્યારે આ દ્રૌપદી પાંડવોની પત્ની અને યાજ્ઞસેનીને શોભે એ રીતે આ પ્રસંગે વર્તી રહી છે. ભીમના વતી પહેલી પ્રતિજ્ઞા લઈ લેવામાં પણ પતિ તરફનો એનો અનન્ય વિશ્વાસ અને પતિને કર્તવ્યમાં પ્રેરવાની એની પ્રચંડ શક્તિનું આપણને દર્શન થાય છે. જેનો જવાબ ભાગ્યે જ આપી શકાય એવી કૂટ પ્રશ્નમાલાથી તે હસ્તિનાપુરની રાજસભાને આ પ્રવેશમાં મૂંઝવે છે.

આમ, નિર્દોષ સતીત્વ અને સૌન્દર્યના શિકારના, નિરપરાધી સ્ત્રીજનને મહર્ષિઓ જેવાને હાથે પણ મળતા અન્યાયના, નૃપાલના નહિ પણ નૃપાલભાસી પડછાયાઓની પૂજાના, સ્વતંત્ર અને નિજાનન્દી આત્માની પરાધીનતાના અને સૌન્દર્યના અને સ્ત્રીત્વના અપમાનદ્વારા આર્યસભામાંથી થતા આર્યત્વના લોપના પ્રશ્નો કવિ આ અંકમાં ચર્ચે છે.

આ પ્રશ્નો માત્ર આજના કે તાજેતરના નથી, પણ હજારો વર્ષોથી આપણા દૃષ્ટાઓને એ મૂંઝવી રહ્યા છે. એ બધા પ્રશ્નોના તારતમ્યરૂપે ગવાતું વૃદ્ધા પૃથ્વીનું ગીત બહુ સૂચક બની રહે છે. પ્રભુએ મનુષ્યને

સર્જ્યો અને પછી એણે જ તેને શા માટે પ્રભુતાથી વિખૂટો કર્યો અને પાપની ખીણમાં ધકેલ્યો, એ એક જ પ્રશ્નના પેટામાં કાળજૂના બધા પ્રશ્નો સમાઈ જાય છે.

બીજા અંકમાં આ પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે થઈ રહેલા મન્થનનું કવિ આલેખન કરે છે અને તેથી એ આખા અંકને કવિ ' પરાપૂર્વનાં મન્થન 'નું નામ આપે છે. એ અંકના પહેલા પ્રવેશમાં ભૌતિક સિદ્ધિઓ આટઆટલી મળતી હોવા છતાં માનવીમાંથી મહેશ્વર શા માટે વિકસતો નથી એ પ્રશ્નનું મંથન કરવામાં આવ્યું છે.

સિદ્ધલોકની મહાસિદ્ધિઓ

જગતના કલ્યાણને માટે સિદ્ધપુરુષો તો પોતાની સિદ્ધિઓ જગતના સુબુદ્ધિઓને, મેધાવીઓને અને દાનેશમન્દોને આપી રહ્યા છે. પરિણામે જગતના સાગરો સરોવરો જેવા બની ગયા છે. (એકબીજા દેશોનો પરસ્પર સંપર્ક સાધ્ય થયો છે.) પણ જગતના પુણ્યશાળીઓ આ સિદ્ધિઓનો ઉપયોગ કરી શકતા નથી. પરિણામે ' અગમ્યની શમશેરો ' જેવી એ સિદ્ધિઓ જગતનો ઉદ્ધાર કરવાને બદલે સંહાર કરી રહી છે. સંયમવિહોણી સિદ્ધિઓથી ઊભરાતી આ જગસંપત્તિમાંથી દૈવત્વ ઓસરી ગયું છે.

यत्करोषि यदश्नासि यज्जुहोषि ददासि यत्
यत्तपस्यसि कौन्तेय तत्कुरुष्व मदर्पणम् ॥

આ ભગવદ્‌વાક્યથી પ્રેરાયેલી આપણી પ્રાચીન જીવનભાવના લુપ્ત થઈ છે અને સમષ્ટિના અંગ તરીકે જીવવાને બદલે આજનો માનવી સાંકડા અને સ્વાર્થભર્યા વ્યક્તિવાદને વિસ્તારી રહ્યો છે.

' સહુ નિજ કાજે રાંધે છે નિત્યસામગ્રી, આજનું જગત ચોર છે દેવદ્રવ્યનું.' જગતનાં લક્ષ્મીમંદિરોમાંથી આજે નારાયણ ચાલ્યો ગયો છે. જગતની આધ્યાત્મિકતાનો લય થવા માંડ્યો છે અને સ્થૂલ જડવાદ જગતને ભરખી બેઠો છે.

માહિષ્મતીનાં શાસ્ત્રમંથન

પરાપૂર્વનાં મંથનના બીજા પ્રવેશમાં ભગવાન્ શંકરાચાર્ય અને પંડિત મંડનમિશ્રના શાસ્ત્રાર્થના પ્રસંગનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે અને એ આલેખનદ્વારા કવિ આત્મપરમાત્મનાં મહાતત્ત્વો ઉકેલવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ પ્રયત્ન અલબત્ત બહુ સફળ નથી થયો. આત્મ-પરમાત્મના સંબંધની સૂક્ષ્મ અને તલસ્પર્શી ચર્ચાને બદલે ઉપમાની અને દૃષ્ટાંતોની ચર્ચામાં કવિ ઊતરી પડ્યા છે. અને 'માહિષ્મતીનો પ્રત્યેક જ્ઞાનેશ્વર જેમ મંડનમિશ્ર નથી તેમ જગતનો પ્રત્યેક જીવાત્મા પરમાત્મા નથી' એમ કવિ સિદ્ધ કરે છે. આમ કરવામાં કવિ પરમાત્માનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ – જીવાત્માથી ભિન્ન એવું અસ્તિત્વ – શંકરાચાર્ય પાસે સ્વીકારાવે છે. મંડનમિશ્રની દલીલ જોતાં મંડનમિશ્ર પરમાત્માના એવા સ્વતંત્ર અસ્તિત્વમાં માનતા દેખાતા નથી.

'આત્મા એ જ છે પરમાત્મા;
જીવાત્માથી અધિકું નથી કો જગતે.'

આમ, મંડનમિશ્ર જીવાત્માને જ પરમાત્મા ગણે છે. અને પરિણામે એ પરમાત્માના – જીવાત્માથી – સ્વતંત્ર અસ્તિત્વને સ્વીકારતા નથી. શંકરાચાર્ય પરમાત્માના સ્વતંત્ર અસ્તિત્વને સ્વીકારીને દલીલો શરૂ કરે છે; પરંતુ પરમાત્માનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ સ્વીકારવાનું મંડનમિશ્રને અને બીજા સહુને ગળે ઊતરી જાય એવું કારણ આપી શકતા નથી. આમ બંને પંડિતો જ્યાં જુદી જુદી hypothesisથી દલીલો કરતા હોય ત્યાં ચર્ચામાં એકસૂત્રતા ક્યાંથી આવે?

આ પ્રવેશમાં બીજો પ્રશ્ન દામ્પત્યનો છે. એ પ્રશ્ન પણ અલબત્ત પૂરેપૂરો બુદ્ધિગમ્ય નથી થતો. દંતકથાથી એ પ્રમાણે માનવામાં આવતું હોવા છતાં, ભારતી જેવી વિદુષી સ્ત્રી આત્મપરમાત્મતત્ત્વોની ચર્ચામાં પોતાના પતિને હરાવનાર યતીન્દ્રને, જે એમનો વિષય નથી એવા 'નરનાર'નાં મહાતત્ત્વનો પ્રશ્ન પૂછીને હરાવે એ વસ્તુ ભારતીને

માટે શોભાસ્પદ નથી. એ રીતે તો શંકરાચાર્યને પાકશાસ્ત્રનો કે સીવણનો કોઈ પણ પ્રશ્ન પૂછીને પણ એ હરાવી શકી હોત. શંકરાચાર્ય શાસ્ત્રનો જ વાદવિવાદ કરવા આવ્યા હતા, જગતના જ્ઞાનમાત્રનો નહિ.

આટલી અસ્વાભાવિકતા બાદ કરીએ તો ભારતી જે રીતે દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન કરે છે તે ખૂબ કવિત્વમય અને ગૌરવપૂર્ણ છે. કવિને આર્યત્વનો ખાસ અનુરાગ છે અને આર્યત્વના પાલન માટે એ વર્ણાશ્રમને અનિવાર્ય ગણે છે.

ગયા પ્રવેશમાં કવિ વ્યક્તિવાદને બદલે સમષ્ટિવાદનાં ગૌરવ ગાય છે. આ પ્રવેશમાં એ સમષ્ટિવાદ પણ વર્ણાશ્રમની મર્યાદાઓનું પાલન કરતો હોવો જોઈએ એવું વિધાન કવિ કરે છે.

દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠા

દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાના ત્રીજા પ્રવેશમાં કવિ આર્યત્વની ગુણગાથામાં એક નવું સૂત્ર ઉમેરે છે અને તે દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાનું. ગયા પ્રવેશમાં વર્ણાશ્રમધર્મના એક મહત્ત્વના અંગ તરીકે દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન ભારતીએ કરેલું. દામ્પત્યનું એ પ્રતિષ્ઠાપન આ પ્રવેશમાં ભગવાન વાલ્મીકિ કરે છે.

'તમસાને આરે નિષાદ
ને ગોદાવરીને આરે રાવણરાજ ?
યુગ યુગને ખોળે કાં અવતરે છે
એવા દામ્પત્યઉચ્છેદતા બ્રહ્મરાક્ષસો ?

(રામાયણ જો રામની પછી લખાયું હોય તો લવ અને કુશ રામચંદ્રની પાસે ભગવાન વાલ્મીકિપ્રણીત રામકથા ગાય છે એ હકીકત ગળે ઊતરતી નથી. રામની પહેલાં લખાયું હોય તો વાલ્મીકિની

આર્ષદૃષ્ટિને કદાચ રામજીવનનું દર્શન થયું હોય, પણ 'ગોદાવરીને આરે રાવણરાજ' આવવાનો છે એની ખબર ગાલવને કઈ રીતે પડે? પણ આ પ્રશ્ન આપણે બાજુએ મૂકીએ.) ગાલવનો આ પ્રશ્ન વાલ્મીકિના મનોમંથનનો સૂચક છે. ક્રૌંચદામ્પત્યના ઉચ્છેદથી આર્દ્ર બનેલું ભગવાન વાલ્મીકિનું કવિહૃદય રામસીતાના દામ્પત્યનો મંગલ મહિમા ગાય છે અને એ રીતે 'સંસારના સનાતન સિંહાસન'ની કલ્યાણગંગાને પૃથ્વીમાં રેલાવે છે.

ઉપર નોંધ્યું તે કાલવ્યત્યય – anachronism –નું દૃષ્ટાંત બાદ કરીએ તો આખો પ્રવેશ બહુ કલાત્મક રીતે આલેખાયેલો છે.

કાવ્યોન્મુખ થતી આદ્યકવિની પરિણત પ્રજ્ઞાનું મનોમંથન કવિએ સુંદર રીતે બતાવ્યું છે. આગામી સૂચક બનાવોથી આપણું ધ્યાન એક જ સ્થળે કેન્દ્રિત થાય એ રીતે દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાનું આલેખન પૂરેપૂરું ધ્યેયલક્ષી બને છે.

ગંગાતીરના દેવઘાટે

આ પ્રવેશમાં કાળજૂના કોઈ પણ એક પ્રશ્નની ચર્ચા કરવામાં આવી હોય એમ લાગતું નથી. પરંતુ અપ્સરાઓના વાર્તાલાપદ્વારા કવિ બે મુદ્દાઓની સૂચના કરે છે.

જગતમાં આટઆટલા પયગમ્બરો ને પંડિતો, શહીદો અને તત્ત્વચિંતકો થયા હોવા છતાં પૃથ્વીમાં આટઆટલું પાપ ને આટઆટલો અંધકાર શા માટે? 'વિશ્વગીતા'ના બધા પ્રવેશોમાં સૂત્રરૂપે ગૂંથાયેલા આ પ્રશ્નનો ઉત્તર, પ્રથમ દૃષ્ટિએ, નિરાશાજનક લાગે. અને એ નિરાશાને લીધે એ બધાં તપ ને ત્યાગ, આત્મભોગ ને દેહદમન વ્યર્થ જ ગયાં છે એમ સંશય પડે. પરંતુ કવિ માને છે કે એ શહીદોનો અને પયગમ્બરોનો પ્રેમઉછાળો વૃથા નથી ગયો. 'અમૃતનો છાંટો કો અફળ ન જાય.' પુણ્યવર્ચસ્વીઓએ બ્રહ્માંડભરમાં વેરેલાં પુણ્યના તેજ–અણુઓ 'ઊગે છે, પાંગરે છે, પ્રફુલ્લે છે,' પોતાનો અવસર આવે છે ત્યારે.

આમ, જગતના માંગલ્યમાં કવિની ઊંડી શ્રદ્ધા આ પ્રવેશમાં વ્યક્ત થાય છે.

નાસતા શુકદેવજીની પાછળ 'હે પુત્ર! હે પુત્ર!' કરીને દોડતા ભગવાન વ્યાસજીનું દૃશ્ય પ્રવેશના વ્યક્તિત્વને ખાસ ઉપકારક થતું હોય એમ દેખાતું નથી; તેમ છતાં એ પ્રસંગનું આલેખન સહેતુક થતું હોય એમ લાગે છે. પાપ અને પશુતાથી ખદબદી રહેલી પૃથ્વીમાં પણ શુકદેવજી જેવા અદ્‌ભુત યેાગેશ્વરેા મળી આવે છે. 'સન્ધ્યાના સાગરને તીર' તરસ્યા ઊડતા વિહંગરાજની જેમ એવા યેાગીએા પૃથ્વીમાં રહે છે, છતાં પૃથ્વીની વાસનાએાથી અને પાર્થિવતાથી અસ્પૃષ્ટ રહે છે. એમના જેવા યેાગીએાના પ્રતાપે જ પાપનેા આટઆટલેા ભાર હેાવા છતાં પૃથ્વી રસાતલ નથી જતી એમ કવિ માને છે.

'અમૃતઆયુષ્યવન્તા યતીન્દ્રો જ છે
જગતના કલ્યાણક ને ઉદ્ધારક.'

પયગમ્બરેાના કલ્યાણધ્વજ

પરાપૂર્વનાં મંથનના આ છેલ્લા પ્રવેશમાં કવિ યુગયુગના એકમાત્ર પ્રશ્નનું મૂળ શેાધવાનેા પ્રયત્ન કરે છે.

'આટઆટલા સૂરજ ઊગ્યા માનવલેાકે,
હેાય અંધારાં કેમ ન અજવાળાં થયાં?'

એ 'વિશ્વગીતા'ના ભિન્ન ભિન્ન પ્રવેશેામાં સૂત્રરૂપે વહી રહેલેા પ્રશ્ન છે. એ પ્રશ્નના ઉકેલ માટે આ બીજા અંકમાં જાતજાતનાં મંથનેા કરવામાં આવ્યાં છે. અને એ મંથનેામાંથી જગતનાં પાપ અને દુઃખના શમન માટે કવિ જે નવનીત તારવે છે તે એક જ શબ્દમાં કહેવું હેાય તેા 'આર્યત્વ' કહી શકાય.

આર્યત્વ માટેનેા અને પ્રાચીન આર્ય સંસ્કૃતિ માટેનેા કવિનેા આગ્રહ જાણીતેા છે. કવિ માને છે કે વ્યક્તિ સમગ્ર સમાજનું કેન્દ્ર

નથી પણ એક સામાન્ય અંગ છે. વ્યક્તિએ પોતાને માટે જ નહિ પણ સમસ્ત સમાજને માટે, સમાજના અંગ તરીકે જીવવું જોઈએ. आत्मनः हिताय તો ખરું જ, પણ સાથે સાથે जगतः सुखायનો પણ વ્યક્તિમાત્ર માટેનો આદર્શ હોવો જોઈએ. આમ કવિ સમષ્ટિવાદનું સ્થાપન કરે છે. (પ્રવેશ ૧ લો.)

એ સમષ્ટિવાદ પણ આર્યોની પ્રાચીન પ્રણાલિકા પ્રમાણેનો હોવો જોઈએ. આર્યોના પ્રાચીન સંસ્કારસ્વામીઓએ રચેલી વર્ણાશ્રમધર્મની યોજના વ્યક્તિઓના અને સમષ્ટિમાત્રના શ્રેયને માટે ઉપયોગી છે. (પ્રવેશ ૨ જો.)

અને એ વર્ણાશ્રમધર્મમાં પણ પ્રાચીન કવિઓએ જેને ‘ ધન્ય ’ કહીને બિરદાવ્યો છે એવા ગૃહસ્થાશ્રમનું સ્થાન અમોલું છે. દામ્પત્યને કવિ સંસારનું સનાતન સિંહાસન ગણે છે. દામ્પત્યથી જ જગતની ઉત્પત્તિ અને ઉત્ક્રાન્તિ છે એમ કવિ માને છે. (પ્રવેશ ૩ જો.)

આમ, સ્વધર્મની મર્યાદામાં રહેતાં, દામ્પત્યને કે બીજા કોઈ પણ આશ્રમને અશ્રદ્ધાનો કે નિરાશાનો ભય નથી. પોતાના પુરુષાર્થમાંથી શ્રદ્ધા ખૂટે, પોતાનો પ્રયત્નમાત્ર નિષ્ફળ જાય ત્યારે ટકી રહેવા પૂરતું બળ એમને ધર્મમાંથી મળી રહે છે. ધર્મ એ વ્યક્તિઓમાં પોષક, રક્ષક અને પ્રેરક બની રહે છે. એટલે જ પોતાનાં કલ્યાણકાર્યોનું શીઘ્ર ફળ ન મળે તોપણ એવાં મનુષ્ય કલ્યાણ કરતાં અટકતાં નથી. न हि कल्याणकृत् कश्चित् दुर्गतिं तात गच्छति । એ ભગવદ્‌વાક્યમાંની તેમની શ્રદ્ધા નિશ્ચલ હોય છે. અને એ શ્રદ્ધાને પરિણામે નાસ્તિક કે સંશયાત્મા જ્યાં કાંટા જુએ છે ત્યાં એની નજરે ફૂલ તરે છે. આમ, જગતનું સમગ્ર દર્શન જ તેને માટે માંગલ્યમય અને આશાભર્યું બની જાય છે. (પ્રવેશ ૪થો.)

પોતાના સ્વધર્મને શ્રદ્ધાથી અને એકનિષ્ઠાથી વળગી રહેવાથી અને ધર્મનું તત્ત્વ હસ્તગત કરવાથી મનુષ્યમાં સંકુચિતતાને બદલે સહિષ્ણુતા અને ધર્માંધતાને બદલે મતાન્તરક્ષમાના સંસ્કારો પ્રવેશે છે.

એનો ધર્મ એ વખતે બાહ્ય ક્રિયાકાંડોમાં પુરાઈ રહેતી વ્યક્તિગત વિધિનિષેધોની લીલા નથી રહેતી, પણ જગતના પ્રાણીમાત્ર પ્રત્યે બંધુભાવથી પ્રેરાયેલી વિરાટ શક્તિ બની રહે છે. (પ્રવેશ ૫ મો)

ધર્મસમન્વય

ધર્મસમન્વયનું સ્વપ્ન કવિ ન્હાનાલાલ વર્ષો થયાં સેવતા આવ્યા છે. એમની દૃષ્ટિએ જગતના અત્યાર સુધીના મહાધર્મો પણ 'બ્રહ્મમહેલનું સંપૂર્ણ અને સમગ્ર દર્શન કરી શક્યા નથી.' પ્રત્યેક ધર્મ કે પંથે એ મહેલના માત્ર અક્કેક જ ખંડને નિહાળ્યો છે. પરિણામે એમાંનો કોઈ પણ ધર્મ જગત્ – ધર્મ નથી બન્યો. આ બધા ધર્મોનો સમન્વય જ્યારે થશે ત્યારે એ સમન્વય સમગ્ર માનવતાનો મહાધર્મ બનશે. અને ત્યારે જ वसुधैव कुटुम्बकम्‌ની અગત્ય અને Fatherhood of God and Brotherhood of Man (પ્રભુના પિતૃત્વ અને માનવજાતના ભ્રાતૃત્વ)ની પાશ્ચાત્ય ભાવનાઓ સિદ્ધ થશે.

પરંતુ આ સમન્વય તે સમન્વય જ હોવો જોઈએ. જગત પર એટલા બધા ધર્મો, પંથો અને મતમતાંતરો ચાલી રહ્યાં છે કે હવે નવા ધર્મની આવશ્યકતા નથી રહી. એટલા જ મહાધર્મોમાંથી, તેમનાં પરમ તત્ત્વોનો જો સમન્વય થાય તોપણ ઘણું થઈ શકે. એ સમન્વય પણ એકલા પૂર્વના કે એકલા પશ્ચિમના જ ચિંતકો કે પંડિતોદ્વારા નહિ થઈ શકે.

> 'પૂર્વમાં ચન્દ્ર ને પશ્ચિમે સૂર્ય તપે,
> ત્ય્હારે પ્રગટે પૃથ્વીમાં પૂર્ણિમા.'

આમ, પૂર્વ અને પશ્ચિમ બંનેના સહકારથી એ સમન્વય રચાવો જોઈએ. એ સમન્વય નહિ રચાય, પૃથ્વીપગથારનો કોઈ ચક્રવર્તી ધર્મધુરંધર નહિ નીવડે ત્યાં સુધી પૃથ્વીની ફરિયાદ શમવાની નથી.

આ રીતે ધર્મસંસ્થાપન આર્યત્વ અને વર્ણાશ્રમધર્મના પાલનમાં કવિ કાળજૂના પ્રશ્નોનો ઉકેલ જુએ છે.

અંક ૩ જો

ત્રિકાલ પર સનાતનતાના ત્રીજા અંકમાં કવિ કેટલાંક સનાતન મૂલ્યોનું આલેખન કરે છે. પહેલા અંકમાં જગતના કેટલાક કાળજૂના પ્રશ્નોનું અને બીજા અંકમાં એ પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે પરાપૂર્વથી થતાં આવેલાં મન્થનોનું આલેખન કરીને, કવિ આ અંકમાં ત્રિકાલાબાધિત સનાતન સત્યોમાંનાં કેટલાંકનું નિરૂપણ કરે છે. જગતમાં પાપ અને અન્ધકાર પરાપૂર્વથી ચાલ્યાં આવતાં હોવા છતાં અને તેમાં ક્યારેક ક્યારેક આ સત્યોનો જ્યોતિ ઢંકાઈ જતો હોવા છતાં એ જ જ્યોતિ સનાતન અને અનસ્ત છે એમ કવિ આ અંકમાં પ્રતિપાદિત કરે છે.

પહેલા જ પ્રવેશમાં યોગ અને રૂપના સંઘર્ષણમાં વિજય યોગને મળે છે, સૌંદર્યને નહિ: એ સત્ય સમજાવવામાં આવ્યું છે. તપનો સૌંદર્ય પર વિજય થાય છે એ જેમ કાલિદાસ માને છે તેમ ન્હાનાલાલ પણ માને છે.

સનાતન અશ્વત્થ

સંસારનાં સનાતન મૂલ્યોની ચર્ચા કરતાં કવિ આ અંકના બીજા પ્રવેશમાં:– ऊर्ध्वमूलमधः शाखम् એવા ગીતાગાયા અશ્વત્થની ચર્ચા કરે છે. દિશા અને કાલનાં બન્ધનોથી મર્યાદિત થયેલા માનવીની બુદ્ધિ જગતના ત્રિકાલાબાધિત સનાતન સત્યને પારખી શકે તેમ નથી. એ તો પોતાના વ્યક્તિગત અને સમૂહગત અનુભવદ્વારા જ સત્યની ઝાંખી કરી શકે. ક્ષણે ક્ષણે પલટાતી આ સૃષ્ટિમાં 'સનાતન એક સંસારગંગા જ' મનુષ્યે અનુભવેલું ત્રિકાલાબાધિત સત્ય છે. ગંગાનાં 'વહેણ, વમળ અને લહરીઓ' વચ્ચે જેમ ગંગા ચિરંજીવ છે તેમ વંટાળ, વમળો અને યુગે યુગે નવા જન્મતા સંસારમાર્ગોની વચ્ચે પણ અનન્તપટ આ સંસારગંગા ચિરંજીવ છે. વખતોવખત થતા સંસારપલટાનો અધિષ્ઠાતા એકલો માનવી પણ નથી અને એકલો મહાકાળ પણ નથી. ક્યારેક આંતરવિગ્રહો પૃથ્વીને પલટાવે છે, ક્યારેક પૃથ્વીનું તાંડવ એમાં પરિવર્તન કરે છે. ક્યારેક સબળ અને સમર્થ

કોઈ પુરુષસિંહ નવા યુગનું સર્જન કરે છે. આ બધાં પરિવર્તનોની વચમાં પણ કવિ માને છે કે એક જ સૂત્ર પુનર્જન્મે અવતરી રહ્યું છે.

'કુરુક્ષેત્રના આદિમાં છે ગીતાશાસ્ત્ર,
કુરુક્ષેત્રને અંતે છે શાંતિપર્વ.'

આમ, સનાતન વિશ્વશાંતિની સ્થાપના કરવાને માટે મનુષ્ય મહાસંસાર માંડી રહ્યો છે.

એ સંસારના માર્ગો યુગે યુગે પલટાતા હોવા છતાં માર્ગો તો રહે જ છે. કવિ માને છે કે 'અતન્ત્રતા તે સ્વતંત્રતા નથી.' રૂઢિઓ 'સંસારનગરીના રાજમાર્ગો છે.' એ વાડો નથી પણ ચીલા છે. 'કુંડ, સરોવર, સાગર કે સંસાર' સહુને માઝા હોવી જોઈએ. સંસારના એ ચીલાઓથી ભડકવાની જરૂર નથી.

'ચીલા ભાળીને ભડકે
તે ધોરી નથી, વનેરૂ છે.'

કવિ પ્રામાણિક રીતે માને છે કે એક પણ સંસારી રૂઢિસ્વતંત્ર નથી. એ રૂઢિમાર્ગ તો સંસાર જેટલો જ અક્ષર છે. તેમાં કાંઈ સડો હોય તો તેને સુધારવાનો માનવીએ પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. બાકી એને જડમૂળથી ઉચ્છેદવાનો માનવીનો પ્રયત્ન આજ સુધી તો સફળ થયો નથી અને ભવિષ્યમાં કદાચ થશે પણ નહિ.

'નવસૃજનનાં સૃજનસામર્થ્ય હોય
એને છે ઉચ્છેદના અધિકાર.'

આ સંસારનગરીની 'માઝા છે બ્રહ્મચર્ય;' 'પણ તેનું અધિસ્થાપન છે ગૃહસ્થાશ્રમ.'

'લગ્ન એટલે સંસારનું વાવેતર.
એક્કેક લગ્ન એટલે એક્કેક સંસાર.
લગ્નોચ્છેદ એટલે સંસારનો ઉચ્છેદ.'

આમ, પ્રશસ્તિ કરીને કવિ દામ્પત્યનું એક વખત વધારે પ્રતિષ્ઠાપન કરે છે. એ દામ્પત્ય જ્યારે શીલ અને સતીત્વથી સોહામણું બને ત્યારે સંસારઘાટનું એ જીવંત ધર્મમંદિર બને.

આમ, સંસારગંગા પોતે સનાતન હોવા છતાં અને રૂઢિમાર્ગો એનાં અવિયોજ્ય અને અનિવાર્ય અંગો હોવા છતાં કવિ રૂઢિમાર્ગોને સનાતન માનતા નથી. યુગે યુગે રૂઢિઓમાં દેશકાલને અનુરૂપ પરિવર્તનો થવાં જ જોઈએ.

‘સંસારીઓએ સંસારમાં ઓઢેલાં,
સ્મૃતિ એટલે સંસારવસ્ત્રો.
જીરણ ઉતારવાં તે નવાં પહેરવાને.’

અને આ બધી ચર્ચાને અંતે ‘સર્વ નવ સ્મૃતિઓના પાયા’ જેવી બે વસ્તુઓ કવિ તારવે છે :

‘જગતનું પરમ સત્ય છે સંસાર;
ને સંસારનું પરમ સત્ય છે દામ્પત્ય.’

વિશ્વ – અવધૂતોનો અખાડો

વિશ્વ – અવધૂતોના અખાડાના ત્રીજા પ્રવેશમાં કવિની જગતના માંગલ્યમાંની શ્રદ્ધા વ્યક્ત થાય છે. કવિ માને છે કે આપણી પાર્થિવ દૃષ્ટિને અદૃશ્ય એવા અસંખ્ય સિદ્ધો ને સંતો જગતનું કલ્યાણ ચિંતવી રહ્યા છે અને પોતાની અનેકવિધ સિદ્ધિઓને જગત પર વરસાવી રહ્યા છે. એમને પગલે જગત ઊંચું ચડે છે. વિશ્વ – અખાડાના એ અવધૂતો એક જ સ્વરૂપે જગતમાં દેખાતા નથી.

‘ભાલા ઝીલી કો દયાધર્મ પ્રસારે,
પોતે મરી કો જીવતાં શીખવે,
મહામેધાવી કો મેધાજનન માંડે,
રસર્ષિ કો બ્રહ્માંડભેદ ઉકેલે.
સહુ છે અખાડાના અવધૂત.’

અહીં આપણને ભગવદ્દગીતાના

यद् यद् विभूतिमत् सत्वं श्रीमदूर्जितमेव वा ।
तत् तदेवावगच्छ त्वं मम तेजोंऽशसंभवम् ॥

આ શ્લોકનો પડઘો સંભળાય છે.

આ અવધૂતોને મન જીવન એટલે જગતનું પ્રતિપળે કલ્યાણ કરવાનું કાર્ય. 'જિંદગી એટલે જ કલ્યાણયાત્રા.' જગતની માયાજાળમાં, સ્વાર્થમાં અને વાસનાઓમાં લપટાયેલો માનવી આવું કલ્યાણક જીવન કદી જીવી શકતો નથી.

'ક્યાંથી લાંગરે આવે કલ્યાણ આરે
મ્હારું જગત્ સફરી જહાજ ?'

એને મન જીવનનો કશો જ વિશિષ્ટ અર્થ કે ઉદ્દેશ નથી. એને મન તો ઐહિક સુખસેવનમાં જ જીવનની ઉત્તમોત્તમ સિદ્ધિ વસી હોય એમ લાગે છે. જીવન શાને માટે એ પ્રશ્ન એને ઊઠતો નથી. 'હવે પછી શું ?' એ પ્રશ્ન એને મૂંઝવતો નથી. એને તો જીવન કોઈ અજાણ્યા સ્થળ તરફ વહી રહ્યું છે, તેમાં સુખેથી વહી રહેવામાં જ આનંદ લાધે છે.

'આયુષ્યભરની અગમ્ય તીર્થની યાત્રા,
પામર જીવાત્માનો એ જ પરમ મોક્ષ.'

બ્રહ્મતીર્થની યાત્રાએ

ત્રીજા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં કવિ બ્રહ્મતત્ત્વનું દર્શન કરવાને ઊર્ધ્વગામી થતા મુમુક્ષુ આત્માને રાજહંસનું રૂપક આપે છે. રાજહંસો (પરમહંસો) વિશ્વનો રાજ વધાવવાને પૃથ્વી પરથી ઊડે છે અને આકાશ, પિતૃલોક, સિદ્ધલોક, સૂર્યલોક અને સ્વર્ગલોકમાં થઈ ને

બ્રહ્માંડની મર્યાદાઓથી મુક્તિ અને દિશાકાલનાં બંધનોથી પર એવા સત્યલોકમાં પ્રવેશ કરે છે. સત્યલોકમાં પ્રવેશતાં જ તેમના અજ્ઞાનનો અંધકાર અને આત્માની તમિસ્રા ઓસરી જાય છે. એમના દેહ પુણ્યના બને છે અને એમને બ્રહ્મસિંહાસનનાં દર્શન થાય છે. 'સત્યલોકથી બ્રહ્મલોક આઘેરા નથી.'

આ ઉપરથી કવિ એમ કહેવા માગે છે કે મુમુક્ષુ માનવનો આત્મા બ્રહ્મદર્શનને માટે તલસી રહ્યો હોય છે. પરંતુ જ્યાં સુધી તે બ્રહ્માંડની સીમાઓને પેલે પાર જતો નથી ત્યાં સુધી એને કેવળ સત્યનું દર્શન થતું નથી. અને સત્ય એ જ કેવળ બ્રહ્મનું અથવા પરમેશ્વરનું સ્વરૂપ હોવાથો બ્રહ્મદર્શનની એની ઝંખના પણ તૃપ્ત થતી નથી. પૃથ્વીની વાસનાઓથી વિમુક્ત રહીને, સિદ્ધલોકની સિદ્ધિઓ કે સ્વર્ગના ઐશ્વર્યના પ્રલોભનને પણ ત્યજી દઈને, જ્યારે માનવઆત્મા બ્રહ્મની ખોજ આદરે ત્યારે જ તે સત્યદર્શન કરી શકે છે.

બ્રહ્માંડ ગમે તેટલું વિશાળ હોવા છતાં એને સીમાઓ તો છે જ. એ સીમાઓનાં અને દિશાકાલનાં બંધનોમાં રહીને માનવ કેવળ સત્યનું સંપૂર્ણ દર્શન કરી શકતો નથી. અને એનો આત્મા જ્યારે એ બંધનોથી પર બને ત્યારે જ એને સત્યદર્શન થઈ શકે.

બ્રહ્માંડમંડલનો મહારાસ

કલ્પના અને આલેખન ઉભય દૃષ્ટિએ સર્વોત્તમ એવા છેલ્લા પ્રવેશમાં કવિ બ્રહ્માંડમંડલના મહારાસનું આલેખન કરે છે. सत्यं परं धीमहि‌ની શોધમાં નીકળેલા ગર્ભયોગી શુકદેવજી પૃથ્વી અને બ્રહ્માંડનું પોતાનું પર્યટન પૂરું કરીને અનન્તને આંગણે આવે છે. પ્રભુનાં પરમ ભક્તો – ગોકુળની ગોપિકાઓ, રસકવીન્દ્ર જયદેવ, ભક્તરાજ નરસિંહ, ક્ષત્રિયકુલકિરીટિની મીરાંબાઈ અને પ્રજ્ઞાચક્ષુ સૂરદાસ – એક પછી એક એ રાસોત્સવમાં ભાગ લેવાને આવતાં જાય છે. રસેશ્વર શ્રીકૃષ્ણ અને રસરાણી રાધિકાજી 'પરબ્રહ્મના ચોકમાં રસના રાસ' રચી રહે છે. ક્રમે ક્રમે અદ્‌ભુત ચમત્કારથી રાસનું દૃશ્ય બદલાતું આવે છે અને

'રાધાકૃષ્ણ'ને બદલે 'સાગરશાયી લક્ષ્મીનારાયણ,' એમાંથી 'પ્રકૃતિ અને પુરુષ,' એમાંથી 'સુરપ્રભા અને હિરણ્યગર્ભ' અને અંતે યેાગમાયા અને પરબ્રહ્મનાં સ્વરૂપેા પ્રકટ થતાં જાય છે. એટલું જ નહિ પણ રાસનાં એ ક્રમિક સ્વરૂપેા જીવનના પણ જુદાજુદા ખંડોને અજવાળતાં રહે છે. રાધાકૃષ્ણના રસના પડઘા 'ઇન્દ્રિય ઇન્દ્રિયમાં પડે છે' તેા સાગરહૈયે રમતા લક્ષ્મીનારાયણના રાસની અસર એનાથી જરા વધારે સૂક્ષ્મ છે. એ રાસની લહરીઓની પગલી હૈયાં હૈયાંઓમાં પડે છે. પ્રકૃતિ અને પુરુષનેા રાસ એથી પણ એક પગલું આગળ વધે છે અને એના સંજીવનકણનું પ્રોક્ષણ પ્રાણપ્રાણમાં કરે છે. એથી પણ આગળ વધીને સુરપ્રભા અને હિણ્યગર્ભનેા રાસ પ્રજ્ઞા અને પ્રતિભાના ખંડોને અજવાળી રહે છે. તેા રસના સર્વોત્કૃષ્ટ સ્વરૂપ જેવેા બ્રહ્માંડ અને પરબ્રહ્મનેા રાસ આત્મામાં એના બ્રહ્મપડછન્દ જગાવે છે. આમ, પરબ્રહ્મનેા એ રાસ દેહને, હૈયાને, પ્રાણને, પ્રજ્ઞાને અને પ્રતિભાને અને સમસ્ત આત્માને ક્રમશઃ રસથી ભીંજવે છે. બ્રહ્માંડ અને પરબ્રહ્મના પરમ રાસમાં – આત્મા અને પરમાત્માની જ એકતામાં નહિ પણ સમગ્ર બ્રહ્માંડનાં કેાટિ કેાટિ તત્ત્વેાના સૂરીલા સંવાદમાં – શુકદેવજીને सत्यं परं धीमहि નું અભીપ્સિત મહાતત્ત્વ મળે છે. મર્યાદિત બુદ્ધિશક્તિવાળા મનુષ્યને માટે એક પક્ષે સંસાર જેમ સનાતન સત્ય છે, તેમ બીજે પક્ષે બ્રહ્માંડના અણુએ અણુની સાથે સંવાદ અને એ સહુ અણુએાનેા પરબ્રહ્મમા રસયુક્ત લય પણ સનાતન સત્ય છે.

કવિ માને છે કે આ સનાતન સત્યનું દર્શન એક જ રીતે શક્ય છે; જગતના બધા મહાધર્મોનેા જ્યારે સમન્વય થશે ત્યારે જ 'સહસ્રતન્તુ સારંગી એક બેાલ બેાલે એવું' કેાટિ – કેાટિ તત્ત્વેાનું બ્રહ્મસંગીત' ગાજી રહેશે.

'સમુદ્રોનેા સમન્વય તે સાગર,
લેાકલેાકનેા સમન્વય તે બ્રહ્માંડ.
મહાધર્મોના બ્રહ્મ બ્રહ્મનેા સમન્વય
તે બ્રહ્માંડપૂર્ણિમાનેા પરબ્રહ્મ.'

નાટ્યતત્ત્વની અને રંજકતાની દૃષ્ટિએ પણ આ પ્રવેશ આખી 'વિશ્વગીતા'માં સર્વોત્તમ છે. અહીં કવિની કલ્પના દિશાકાળનાં બંધનોથી મર્યાદિત એવી પૃથ્વીમાં કે બ્રહ્માંડમાં જ નથી રમતી, પણ બ્રહ્માંડની યે પેલે પાર અનંતને આંગણે એ ખેલી રહી છે. વિરાટના હૈયામાં બ્રહ્મ-નૃત્યે નાચતી અને કુદકીએ કુદકીએ ત્રિલોકોને વેરતી પ્રચંડમૂર્તિ યોગમાયાનું ચિત્ર કે પૂર્ણિમાના ચંદ્રોદયમાં વિરાજેલા શ્રીકૃષ્ણચંદ્ર અને તેમનાં અંગેઅંગમાં વિરાજેલાં રાધિકાજીને વીનવતી, દશ દિશાઓ-માંથી આવતી યોગવિહ્વળ ગોપિકાઓનું ચિત્ર ખરેખર મનોરમ છે જ અને એવાં જ મનોરમ ચિત્રો રાસનાં ક્રમે ક્રમે પલટાતાં વર્ણનોમાં પણ મળી આવે છે. આ ચિત્રો ઉપરાંત ક્ષણે ક્ષણે પલટાતાં દૃશ્યો, શબ્દો અને અર્થ બંનેમાં સમૃદ્ધ એવું રાસવર્ણન અને ગીતો પણ આ દૃશ્યની શોભાને વધારે છે. આપણા સહુનાં સ્વજનો જેવાં નરસિંહ, મીરાં અને સૂરદાસના આગમનને લીધે આ આખા પ્રવેશની કલ્પના કેવળ ગહન કે અમૂર્ત (abstract) બનતી અટકી જાય છે.

'વિશ્વગીતા'માં, આ રીતે, 'પાપ શા માટે?'નો પ્રશ્ન, એ પ્રશ્નના ઉકેલ માટે વખતોવખત થયેલાં મંથનો અને એ બધાંની વચ્ચે ત્રિકાલમાં સનાતન રહેલાં મૂલ્યો ભાવ–એકતા જમાવે છે. એ ભાવ-એકતા ક્યારેક સ્પષ્ટ દેખાય છે, કોઈ પ્રવેશમાં અસ્પષ્ટ થઈ જાય છે, તો ક્યારેક વળી કેવળ અદૃશ્ય થઈ જતી હોવા છતાં એ ભાવ-એકતા જ સમગ્ર 'વિશ્વગીતા'માં સાદ્યન્ત વહી રહી છે.

ઐતિહાસિક, પૌરાણિક કે શુદ્ધ તાર્કિક દૃષ્ટિએ 'વિશ્વગીતા'ના નિરનિરાળા પ્રવેશોમાં શિથિલતા નથી એમ નહિ. કેટલાક પ્રવેશોમાંનું વકતવ્ય પ્રસંગો અને પાત્રોની ઘટનામાંથી જ મૂર્ત થવાને બદલે, કેવળ દલીલોથી જ મૂર્ત કરવાનો પ્રયત્ન કવિએ કર્યો છે. શ્રી. રામ-નારાયણ પાઠકે પોતાના અભ્યાસપૂર્ણ લેખમાં આ હકીકતોની સૂક્ષ્મ છણાવટ કરી છે, એટલે અહીં તેની પુનરુક્તિ કરવાની જરૂર નથી. અહીં તો આપણે એટલું જ જોઈએ કે 'નાટક' તરીકે 'વિશ્વગીતા' બહુ ઊંચી કક્ષાનું ન હોવા છતાં તેનું સ્થાન કવિ ન્હાનાલાલની સર્વોત્તમ કૃતિઓમાં મહત્ત્વનું અવશ્ય છે.

[૧૯૪૦]

ચિત્રદર્શનો

यद् यद् विभूतिमत्तत्त्वं श्रीमदूर्जितमेव वा ।
तत्तदेवावगच्छत्वं मम तेजोंऽशसम्भवम् ॥

કવિશ્રી ન્હાનાલાલનો આ જીવનમંત્ર છે. વિભૂતિમત્ તત્ત્વને તે વિરાટનો અંશ ગણે છે ને પોતાની કવિતાની એકાદ બે પ્રેમ અને પ્રશસ્તિભરી કૂંપળોનો અર્ઘ્ય તે તત્ત્વને કૃતજ્ઞતાપૂર્વક ધરે છે. ચિત્રદર્શનો એ ગુણપૂજાની કવિતગાથા છે. એમાં કવિશ્રી વ્યક્તિગત, સમાજગત, દેશગત કે પ્રકૃતિગત ગુણતત્ત્વોનું દર્શન કરે છે; ને પોતાના હૈયાની કવિતાથી એ ગુણતત્ત્વને બિરદાવે છે.

કુલયોગિની, શ્રીમન્ત મહારાજ સયાજીરાવ ગાયકવાડ, ગુરુદેવ, સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ, પિતૃતર્પણ, મહર્ષિ દયાનન્દ સરસ્વતી અને ગુજરાતનો તપસ્વી, આટલાં ચિત્રો વ્યક્તિગત ગુણદર્શનો કરાવે છે.

'કુલયોગિની'માં અર્ઘ્યપ્રદાન પોતાની જીવનસખી, પોતાના 'કુલની રાણી,' સૌ. માણેકબાઈને થયું છે. પુરુષ અનાદિકાળથી જ અબળા પર પોતાના અધિકારને સ્થાપતો આવ્યો છે. અને એ અધિકારની દૃષ્ટિ જ સ્ત્રીઓનાં દાસ્યનું મૂળ કારણ છે. સામાન્ય રીતે તો, માનવીને આ અધિકારનાં સત્યાસત્ય વિશે સંદેહ જ પડતો નથી. જે થાય છે તે યોગ્ય જ છે એવી માન્યતા પુરુષસમાજમાં ને સ્ત્રીસમુદાયમાં દૃઢ થઈને પડી છે એટલે એમાં કશું ખોટું છે એમ કોઈને ય લાગતું નથી. પણ કોઈક વેળા માનવીના અંધારા ઉરમાં વિચારનું એકાદ કિરણ પ્રવેશે છે ને પ્રકાશે છે. માનવી ત્યારે બહિર્મુખ મટીને અન્તર્મુખ થાય છે. આજસુધી પુરુષનો સનાતન અધિકાર તેના હૈયામાં વસી રહ્યો હતો; હવે પુરુષનો સનાતન અન્યાય તેના હૈયામાં જડાઈ જાય છે. આજ સુધી બધું જ બરાબર છે એવી પ્રતીતિ તેના મનમાં થઈ ગઈ હતી. હવે બધું જ અયોગ્ય છે એવં

શ્રદ્ધામૂલક માન્યતા તેના ચિત્તમાં અંકિત થઈ જાય છે. આમ પ્રત્યાઘાતને પરિણામે પશ્ચાત્તાપ જન્મે છે; ને એ પશ્ચાત્તાપ કવિહૃદયમાં થયો હોય તો ત્યાંથી કોઈક કોમળગર્ભ કાવ્ય નીતરી રહે છે.

'કુલયોગિની' એવા પશ્ચાત્તાપમાંથી જન્મેલી કવિતધારા છે. વિચારકિરણે ઉજાળેલાં ઉરમાં વસે છે કે

તજીયાં બાળ, તજી મનોરમા,
કરુણાળુ ! કરજો બધું ક્ષમા.

અને એ ક્ષમાપ્રાર્થના તેના હ્રદયમાં પોતાની કુલયોગિનીનું અ-પૂર્વ ચિત્ર ખડું કરે છે

દેવી ! સતી ! પરમપાવનકારી આર્યા !
કલ્યાણિની ! ગૃહિણી ! એ પ્રભુપ્રેમી આર્યા.
ઢોળે શિરે નફિકરો પતિ સૌ ગુમાનો,
'સર્વસ્વ સોંપ્યું મુજને જ' તું એમ માને.

અને એના હ્રદયમાં ઠસી જાય છે કે,

માહરી જિંદગી કેરું સુહાગી મધ્યબિંદુ તું,
અંધારી રાત્રિમાં મારી અમીનો પૂર્ણ ઇંદુ તું.

પોતાના કલ્પનાપ્રધાન જીવનની સાથેનો તેનો કર્ત્તવ્યપ્રધાન જીવનનો વિરોધ કવિ સ્પષ્ટ સમજે છે. કલ્પના અને કવિતા પુરુષને ઉરે ગમે તેટલાં વસ્યાં હોય, છતાં તેમનું ખરું સ્થાન તો સ્ત્રીના કોમળ, નિર્દોષ, સ્વાર્થત્યાગી, સંયમી, સેવારત હૃદયમાં જ છે. પુરુષ બહુ બહુ તો કવિતા રચી જાણે અને કવી જાણે. પણ સ્ત્રી તો કવિતાને પોતાના હ્રદયમાં વણી જ દે છે.

વિચરે તું નહિ કલ્પના વિશે,
વિસરે ના કંઈ ભ્રાન્તિને મિશે;
તુજને લાધી સમાધિ કર્મની,
કવિતા જીવ છ તું સ્વધર્મની.

એ કવિતા કઈ? એ સ્વધર્મ કયો? सेवाधर्मः परमगहनः योगिनामप्यगम्यः ॥ અને તેથી જ કવિ કહે છે:

કરીને સેવના મારી કીધો તેં નિત્યનો ઋણી,
નમેરો–નગુણો છું હું, તું તો સાધ્વી મહાગુણી.

આમ જીવનમાં મોડું મોડુંય કવિને સ્ત્રીની જીવનકવિતાનું દર્શન થાય છે, ને 'ૐ નમો કુલયોગિની!' કહીને કવિ તેને વધાવે છે.

વ્યક્તિગત ગુણદર્શનનું બીજું ચિત્ર 'શ્રીમન્ત મહારાજ સયાજીરાવ ગાયકવાડ'નું છે. એ ચિત્રને કવિ જાતે જ 'તેજછાયાનું ચિત્ર' કહે છે. અને એ સાચે જ તેજછાયાળુ ચિત્ર છે. અલબત્ત, કવિશ્રીની પોતાની વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા પ્રમાણે એ ચિત્રનાં તેજ અને એ ચિત્રની છાયા, બંને બહુ જ ઘેરા રંગે ચીતરાઈ ગયાં છે, છતાં ચિત્ર એકંદર સમભાવશીલ હોવા છતાંય તટસ્થ છે.

આપણે ચિત્રગત વ્યક્તિના અંગત ગુણદોષ તરફ જોવાને બદલે, ચિત્રની સુરેખતા તરફ જોઈએ તો એક હકીકત તરફ આપણું ધ્યાન ખાસ દોરાય છે. અને તે હકીકત એ કે આખુંયે ચિત્ર અભ્યાસજન્ય હોવા કરતાં ઊર્મિજન્ય વધારે છે.

શ્રીમંત મહારાજ ગાયકવાડને કવિશ્રી ત્રીજા સર્વશ્રેષ્ઠ ગુજરાતી તરીકે સ્વીકારે છે ખરા; એ સ્વીકાર બુદ્ધિગમ્ય દલીલો અને દૃષ્ટાંતો કરતાં ઊર્મિજન્ય શ્રદ્ધાબળથી જ વધારે થાય છે. ઉપરાંત શ્રીમંત મહારાજનાં જાજ્વલ્યમાન વ્યક્તિત્વને એ આપણી દૃષ્ટિ પાસે ખડું નથી કરી શકતું. કંઈક અંશે તો એ ચિત્રની ફલક પરથી શ્રીમંત ગાયકવાડ ખસી જાય છે ને તેમને સ્થાને ગાયકવાડનું રાજકુટુંબ પણ આવી ઊભે છે.

વ્યક્તિગત ત્રીજું ચિત્ર 'ગુરુદેવ'નું છે. શ્રીમંત મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડનો ચિત્રકાર સમભાવશાલી વિવેચક અને કંઈક અંશે ન્યાયાધીશ હતો. આ ચિત્રનો ચિત્રકાર એક શ્રદ્ધાભક્તિસંપન્ન શિષ્ય છે. ઐહિક જીવનની લીલાને સંકેલી લઈ ને ગુરુદેવ પરજીવન સેવી

રહ્યા છે. શ્રદ્ધાળુ, કૃતજ્ઞ શિષ્ય તેમની પુણ્યસ્મૃતિને પોતાના હૃદયની કવિતઅંજલી સમર્પે છે. મોરબીના એ કાશીરામજીની સ્પષ્ટ આકૃતિ આપણી નજરની સામે ઊભી કરી દેવાનું સામર્થ્ય આ સહૃદય ચિત્રાલેખનમાં ભર્યું છે. ચિત્રકાર ગુરુદેવના બાહ્યાંગની મુખ્ય મુખ્ય રેખાઓ દોરીને ગુણદર્શનમાં ઊતરે છે ને દૈવી વિભૂતિમય એ સત્ત્વની બધીયે વિભૂતિઓને સ્પષ્ટ રીતે આલેખે છે. આપણે કોઈ ઘનશ્યામળ ખડક આકૃતિને નિહાળી રહીએ છીએ. તેનામાં બુદ્ધિનું ને શ્રદ્ધાનું, જ્ઞાનનું ને ભક્તિનું, સાદાઈનું ને સંયમનું સંમિશ્રણ થયું છે. બ્રહ્મચારીઓને એ બ્રહ્મચર્ય બોધે છે; ગૃહસ્થોને એ ગાર્હસ્થ્યધર્મ શીખવે છે. દેવમંદિરોમાં દેવકથાઓ અને પુરાણકથાઓ કરીકરીને પ્રાકૃત જનનાં હૃદયને એ ભક્તિથી ભીંજવે છે. એક તરફથી એ સહજાનંદજીને અનુસરે છે; બીજી તરફથી એનામાં પ્લેટોનું તત્ત્વજ્ઞાન ઊભરાય છે. કવિ એની ગુણગીતા ગાતાં ગાતાં થાકે છે ને નેતિ નેતિ કહીને વિરમે છે. આ ચિત્ર જગતનો ત્યાગ કરીને એકાન્તસેવન કરતા કોઈ વૃદ્ધનું નથી; પણ ઊઘડતા યૌવનવાળા એક ગૃહસ્થનું છે એ જ્યારે આપણે જાણીએ છીએ ત્યારે કવિશ્રીની ગુણપૂજા માટે આપણને બહુ માન થાય છે. गुणिषु न च लिङ्गं એ આપણે 'કુલયોગિની'ના ચિત્રમાં જોયું; गुणिषु न च वयः એ આપણે આ ચિત્રમાં જોઈએ છીએ.

ઊછળતા હૃદયની એવી જ નિરાડમ્બર ગુણપૂજાનું ત્રીજું ચિત્ર 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ' છે. સ્વ. અમૃતલાલ પઢિયાર તરફનું કવિશ્રીનું આકર્ષણ સુવિદિત છે. આ ચિત્રમાં કવિશ્રી પોતાના એ મનોગત આકર્ષણને અને મુગ્ધ પ્રશસ્તિને અંકિત કરે છે. કવિને શ્રી. પઢિયાર સાથે પંદર વરસની પિછાન હતી. એ પંદર વરસમાં પઢિયારના જીવનમાં કવિએ જે કંઈ જોયેલું ને જાણેલું તે બધું આ ચિત્રમાં વ્યવસ્થિત રીતે મૂકવાનો પ્રયત્ન કવિએ કર્યો છે. 'અમે એને બાવાજી કહેતા;' અને બાવાજીને અનુરૂપ બધી ગુણસામગ્રી કવિ વિરોધાભાસી પદાવલિમાં મૂકતા જાય છે.

અમે એને બાવાજી કહેતા;
એની ફૂંકથી દુઃખ ફીટતાં,
એના અડકવાથી રોગ મટતા.

*

એ તો ભવનો ભાગેડુ હતો.

બાવાજી શબ્દમાં જ એની પરિવ્રાજકચર્યા સમાઈ જાય છે. હિંદુસ્તાનના ધામેધામમાં તે રખડ્યો છે. પણ એ રખડપટ્ટી કેવળ પોતાના જ આત્મકલ્યાણ માટે નથી. કવિ અન્યત્ર કહે છે તેમ

ચારે ધામે પધારી, વિવિધ સુરભિઓ, સંગ્રહી, પુણ્ય આણી,
વતને સત્કર્મ વાવી, ઘરઘર ઊગતો ફાલ સત્કર્મ કેરો.

આ રીતે શ્રી. પઢિયારને એક જ ' મોહ ' હતો :

એની જન્મભૂમિનો ને ' જી 'નો.

આ ચિત્રને ' ગુરુદેવ 'ના ચિત્રની સાથે સરખાવીએ. ગુરુદેવનું ચિત્ર આપણા હૃદય પર કોઈ ધીરગંભીર સાગરમાઝાળી વ્યક્તિને અંકિત કરે છે. આ ચિત્ર કોઈ ધૂની, મસ્ત, અલખનિરંજનની આકૃતિને ખડી કરે છે. ગુરુદેવ પાસે આપણેય કવિની જેમ ' शिष्यस्तेऽहं शाधि मां त्वा प्रपन्नम् ' કહીને અંજલિ કરવી રહી. અહીં તો આપણે બાવાજીને ખોળે ચડી બેસીને તેમની દાઢીમૂછ ખેંચવા જેટલી છૂટ પણ લઈ શકીએ. ગુરુદેવ પાસે જતાં હૃદયમાં કોઈ પૂજ્યબુદ્ધિના aweની છાયા પડે; અહીં બાવાજી પાસે જતાં આપણે કોઈ જીવનજૂના મિત્રને મળવા જતા હોઈએ એવા ભાવ થાય. ગુરુદેવ પાસે હૃદયમાં પ્રસન્નતા પમરી રહે : બાવાજી પાસે હૃદય ઉલ્લાસથી ઊછળે. ગુરુદેવની પહેલી છાપ એમની ગંભીર સૌષ્ઠવપ્રિયતાની પડે; બાવાજીની પહેલી છાપ એમની અડબંગ કૌતુકપ્રિયતાની પડે.

ગુરુદેવ અને બાવાજી બન્ને ચિત્રોમાં કવિહૃદયની ઊર્મિ સરળતાથી ને સુરેખતાથી વહી રહી છે. બંને ચિત્રો એકસરખી જ સહૃદયતાથી આલેખાયાં છે: છતાં 'પિતૃતર્પણ'ના ચિત્રમાં જે સહૃદય ઊર્મિ અને જે સુરેખ આલેખન થયું છે તે કેવળ અનન્ય પ્રકારનું જ છે. પિતૃતર્પણ માત્ર ન્હાનાલાલે માત્ર દલપતરામને આપેલી અંજલિ જ નથી; પણ શ્રી. બળવંતરાય ઠાકોર કહે છે તેમ એક પેઢીએ પુરોગામી પેઢીને આપેલો અર્ઘ્ય છે. એ પિતૃતર્પણનું સાધારણીકરણ તત્ત્વ કવિનાં બીજાં કોઈ પણ ચિત્રમાં નથી દેખાતું. 'કુલયોગિની'માં એ તત્ત્વ કવિની સહચારિણીની વ્યક્તિગત મર્યાદા નથી છોડી શકતું. એ જ મર્યાદા બાવાજીનાં ચિત્રને પણ નડે છે. ગુરુદેવના ચિત્રમાં એ મર્યાદા નથી નડતી એ ખરું; પણ સાથે સાથે ગુરુદેવનું ચિત્ર concrete મટીને abstract પણ અમુક અંશે બની જાય છે. પિતૃતર્પણમાં ચિત્ર આદિથી અન્ત સુધી પોતાની વૈયક્તિક વિશિષ્ટતા જાળવી રાખે છે; એટલું જ નહિ પણ ક. દ. ડા.ને બદલે આપણે આપણા કોઈ પણ પુરોગામીનું નામ મૂકીએ તોય ચાલે એટલું સાધારણીકરણ પણ તેમાં થયું છે.

બધાં ચિત્રોની જેમ અહીં પણ

શ્વેત વસ્ત્રો સદા ધાર્યાં, પ્રાણની શ્વેત પાંખશાં:

* * * *

ચાલ ધીમી ધીમી; તોયે ખંતથી વેગીલી અતિ

* * * *

હાથે પીતળપટ્ટાળી શ્યામ સીસમલાકડી:
બાંધી રાખી શું સંકેલી સેના સેતાનની લ્હડી.

વગેરેથી બાહ્યાંગનું વર્ણન શરૂ થાય છે. અને બાહ્યાંગથી અન્તર તરફ વળવામાં આવે છે.

નિત્યે જીવનમાં યોગી, તત્ત્વચિન્તક ચિન્તને,
શાણા સંસારી સંસારે, તપસ્વી જ તપોવને.

અને પુણ્યાત્માના આભ જેવાં અગાધ ઊંડાણોનો તાગ લેતાં લેતાં કવિ થાકે છે. તેને પોતાની મસ્તીનો યુગ ને તેના ઝંઝાવાતો સાંભરે છે. પિતાને પોતે 'ખીજવ્યા, પજવ્યા પૂરા, કૂમળું દિલ કાપિયું' તે બધું યાદ આવે છે. અને કવિ તે માટે સંપૂર્ણ સહૃદયતાથી ને નિખાલસતાથી પશ્ચાત્તાપ શરૂ કરે છે. અને પશ્ચાત્તાપમાંથી

રમીને ને ભમીને હું આવ્યો છું આપછાંયમાં,
દેજો એ છાંયડી શીળી, દીધી છે જેમ કાય આ.
સૌ અળવીતરાંની એ ક્ષમા ઓ તાત! આપજો:
ન જોશો માટીને, દેવા! માનજો પંક પંકજો.

એ હૃદયભેદક પ્રાર્થના અને યાચના જન્મે છે. ત્યારે કવિ 'જ્યોત્સ્નાની ધારમાં જેવો ભર્યો મંત્ર સુધામય' એવો પિતૃદેવો ભવ પ્રિયનો ગેબી મંત્ર સુણે છે.

અને પિતૃદેવો ભવ પ્રિયની એકલી ઋચા કવિને અધૂરી લાગે છે. તેમને માતૃદેવો ભવ વિના પિતૃતર્પણ અધૂરું લાગે છે: ને પિતાનાં તર્પણ જેટલું જં ભવ્ય અને મૃદુ, એટલું જ સહૃદય અને હૃદયસ્પર્શી માતૃતર્પણ શરૂ થાય છે.

કવિને શૈશવમાં જ તજીને માતા ગઈ છે:

હજી તો આભમાં મારા બાળુડો સૂર્ય ઊગતો,
બાળુડા બાલનો ખોળે કાલો કલ્લોલ જામતો;
દીઠો કે ન દીઠો ત્હેં તે, સુણ્યો કે ન સુણ્યો કંઈ
સંકેલી દેહની માયા વન્દીને વિશ્વને ગઈ.

પણ કવિ એના માતૃવાત્સલ્યની લીલા વીસરી શક્યા નથી તેમ જ એ ટૂંકા જીવનમાં પણ

દૂધથી તાહરા તેં જે સીંચી'તી પ્રાણમાં સુધા,
નથી તે એસરી માતા ! વાધી ઊર્મિ અનેકધા.

આ ' અનુત્તર ' માતૃસ્મૃતિને કવિ પોતાનો અર્ધ્ય આપે છે. ને એ રીતે કવિને છાજતું પિતૃતર્પણ કરે છે.

મહર્ષિ દયાનંદ સરસ્વતીનું ચિત્ર અતિશય સામાન્ય પ્રકારનું છે એમ કહીએ એટલે બીજું કંઈ પણ કહેવાનું ભાગ્યે જ રહે.

' ગુજરાતનો તપસ્વી 'નું ચિત્ર કવિશ્રીનું કદાચ સહુથી વધારે લોકપ્રિય થયેલું ચિત્ર છે. ચિત્રના સંવિધાન કરતાં ચિત્રગત વ્યક્તિનું માહાત્મ્ય એને માટે કદાચ વધારે જવાબદાર હશે. મહાત્માજીની મોહની અર્વાચીન ગુજરાત પર પણ હજી એવી ને એવી પ્રબળ અને પ્રલોભક રહી છે. ત્યારે આ ચિત્ર તો આલેખાયેલું મહાત્માજીની કીર્તિના મધ્યાહ્નકાળે, તેમના સુવર્ણમહોત્સવ વખતે. સહૃદયતા કવિશ્રી ન્હાનાલાલનો સ્વભાવસિદ્ધ સદ્‌ગુણ છે. કવિ મન, વચન અને કર્મની એકતાના અનન્ય ઉપાસક છે. માનવું કંઈ ને કરવું કંઈ એવો તેમનો સ્વભાવ જ નથી. અત્યારે કવિશ્રી દુર્ભાગ્યે મહાત્માજીના વિરોધી બન્યા છે. અને પોતાની સ્વભાવગત સહૃદયતાથી પોતાનો વિરોધ એ ટાણેકટાણે ઠાલવી રહ્યા છે. આ ચિત્ર આલેખાયું ત્યારે કવિશ્રી મહાત્માજીના પ્રશંસક હતા; અને તેથી એ ' લોકવન્દ્ય ને સર્વપૂજ્ય,' વિભૂતિને ચરણે પોતાની પ્રશંસાનાં પુષ્પો વેરવામાં પણ કવિએ એટલી જ સહૃદયતા દાખવી છે. ભારતવર્ષ ત્યારે મહાત્માજીના જાદુની સંપૂર્ણ અસર તળે હતું; કવિ જેવો સહૃદય આત્મા ત્યારે એના પર ઓવારી ગયો હતો. કવિની કવિતા ત્યારે મહાત્માજી પર વરસે ને ગુજરાત એને મુગ્ધ નયનથી ઝીલે તેમાં શી નવાઈ? જેટલી સહૃદય મુગ્ધતાથી કવિએ એ ચિત્ર આલેખ્યું એટલી જ સહૃદય મુગ્ધતાથી ગુજરાતે એને અપનાવ્યું. ' ગુજરાતનો તપસ્વી ' પ્રજાનું પ્રિયતમ ચિત્ર થઈ પડ્યું. અને કવિને લીધે ચિત્રની અને ચિત્રને લીધે કવિની લોકપ્રિયતા શતગુણ વધી.

આ ચિત્ર બીજાં બધાં ચિત્રોમાં જુદું તરી આવે છે. 'કુલયોગિની'ની કૃતજ્ઞતા, 'ગાયકવાડ'ની તેજછાયા, 'ગુરુદેવ'ની શ્રદ્ધાભક્તિ, 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ'ની સન્માનવૃત્તિ, પિતૃતર્પણની પૂજ્યબુદ્ધિ અને પશ્ચાત્તાપ, (અને મહર્ષિ દયાનંદની અતીવ સામાન્ય પ્રતિની રંગસૃષ્ટિ:) આ બધું જોયા પછી પણ 'ગુજરાતનો તપસ્વી'નું મોહક ચિત્રાલેખન આપણને આકર્ષી રહે છે તેનું કારણ, મને લાગે છે તે પ્રમાણે, તેનો સર્વતોમુખી ઉલ્લાસ છે. ઉલ્લાસ – સર્વતોમુખી – ઉલ્લાસ – એ એક જ આ ચિત્રની ચાવી છે.

આનંદો, આનંદ ઘંટા વગાડો,
આજે પચ્ચાસ વર્ષોનો ઉત્સવ છે.

આટલા ઉલ્લસિત ઉઘાડ પછી એ ઉલ્લાસનાં પૂર આખાયે ચિત્ર પર ફરી વળે છે અને કવિની પ્રશસ્તિધારા શરૂ થાય છે. કાદમ્બરીકારની જેમ એમની એ ધારા રમ્યતર અને પુષ્ટતર થતી આવે છે અને આપણા હૃદયને ભીંજવતી જાય છે.

વિરોધીઓ પ્રતિ યે પ્રેમીલો
शठं प्रत्यपि सत्यम् બોધનાર,
'અન્યાય સામે યે ઉંગામ મા'નો અનુયાયી,
'દેહથી દેહી જયવન્તો છે'નો આચરનાર,
દુઃખતપતી આ દુનિયાનો દરવેશ છે તે.

ને આપણી આંખોમાં હર્ષનાં ને કૃતકૃત્યતાનાં આંસુ ભરાઈ આવે છે. આ ભક્તિપ્રચૂર ભાવનાની સાથે કવિના વર્તમાન વિરોધને સરખાવીએ છીએ ત્યારે સહેજે જ બોલી જવાય છે કે

હરિ! અમૃતના ઓઘ નહોતા છેટા,
ને દેવનાં દાન દીધાં;
પછી ખારેખારે સાગરે ઉંશેટયાં,
કે પારકાં કેમ કીધાં?

પ્રકૃતિ વિનાનો પુરુષ અધૂરો છે; પ્રેરણા વિનાનો પુરુષાર્થ પાંગળો છે; શ્રદ્ધા વિનાનો કર્મયોગ અપૂર્ણ છે. કવિ આ હકીકતને સ્પષ્ટ સમજે છે: ને તેથી પૂજ્ય કસ્તૂરબાને પણ એ પોતાનો અર્ધ્ય આપે છે. એ અર્ધ્યપ્રદાન પણ એટલું જ ઉદાત્ત, એટલું જ સહૃદય અને એટલું જ મર્મસ્પર્શી છે.

આમ આ 'ચિત્રદર્શનો'ની વ્યક્તિગત ચિત્રમાળા પૂરી થાય છે. અને સમાજગત ચિત્રની નવી માળા ઊઘડે છે.

આ ચિત્રમાળામાં 'સૌભાગ્યવતી', 'નવયૌવના', 'કાઠિયાણીનું ગીત', 'રાજવીર' અને 'બ્રહ્મદીક્ષા'નાં ચિત્રો આલેખાયેલાં છે. તેમાં 'સૌભાગ્યવતી', 'નવયૌવના' અને 'રાજવીર'નાં ચિત્રોમાં કંઈ વિશિષ્ટતા નથી. કવિશ્રીની મનોસૃષ્ટિમાં ઉપર્યુક્ત વ્યકિતઓનાં જે ભાવનાપ્રતિબિંબ પડયાં છે તેનાં વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય આ ચિત્રોમાં બીજું કંઈ પણ નથી. ત્રણે ચિત્રો સાદાં, મોહક પણ કંઈક અંશે નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં વર્ણનોથી ભરેલાં છે.

'કાઠિયાણીનું ગીત' એ ચિત્રત્રિપુટીથી જુદા પ્રકારનું છે. એમાં સૂરજની પુત્રી ને સૂરજનાં કિરણ સમોવડી કાઠિયાણીની ચેતનધમકતી આકૃતિ ખડી નથી થતી. આપણા અનુભવમાં કે કલ્પનામાં આવેલી કોઈ પણ સૂરજપુત્રોનું સ્મરણ આપણને એ ગીત વાંચતાં નથી થતું. 'હં. કાઠિયાણી તો આવી જ હોય!' એવો ઉદ્‌ગાર એ ગીત વાંચીને આપણા મોઢામાંથી નથી નીકળી જતો; એ બધું ખરું; પણ એ ગીત કાઠિયાણીના જ મોઢામાં શોભે, કાઠિયાણી વિના બીજું કોઈ પણ એ ગીતની ગંગાને વહાવી ન શકે એવી વિશિષ્ટ કલા એ ગીતમાં ભરી છે. ગીતમાં ગૂંથેલી શૌર્યની અને વજ્રકઠણ સહિષ્ણુતાની ભાવના તો સર્વસામાન્ય છે. કાઠિયાણી હોય કે રજપૂતાનાની કોઈ શૂરવીર નારી હોય, હિંદવાણી હોય કે પરદેશની કોઈ સબળ સ્ત્રીત્વની મૂર્તિ હોય, ગમે તે હોય; પણ વીરપત્નીનું સૌભાગ્ય જેના લલાટે લખાયું હોય તેવી પ્રત્યેક સ્ત્રીના હૃદયમાં આ જ ભાવના ઊછળવાની, એટલે એ ગીતમાં ગૂંથેલી ભાવનાને લીધે એ ગીત કાઠિયાણીનું જ ગીત નથી બનતું. પણ એની

અન્તર્ગત કલાને લીધે એ ગીત બીજી કોઈ પણ સબળાનું મટીને માત્ર કાઠિયાણીનું જ બની રહે છે.

એ કલા કઈ? ઉત્તર સાદો જ છે. એ કલા એટલે તેનો Local colour.

પહેલી જ લીટી લ્યો. 'મારા સાવજ – શૂરા નાથ હો!' આ 'સાવજ – શૂરા' શબ્દ કોને સૂઝે? સાવજની ભોમકામાં ને વનવનની ભીષણ રમણીયતામાં જ ઊછરેલી સૌરાષ્ટ્રની મદભરેલી યુવતી વિના પોતાના નાથનાં શૌર્યને સાવજનાં શૌર્ય સાથે બીજું કોણ સરખાવી શકે? અને શબ્દ પણ તળ સૌરાષ્ટ્રમાં પ્રચલિત સાવજ – સિંહ નહિ પણ સાવજ – જ વપરાયો છે. સૂરજદેવળ, ગોરંભેલાં ગિરનાં વન, મોરલાનાં કેકારવથી કૂજી રહેલી કુંજો, ભરજોબનભરી ભાદર, ઊંચા ગઢ ને ચારણના નેહ, આછાં આછાં મલીર, ને સૂરજમુખા કન્થની માણકી : આ બધું કાઠિયાવાડ વિના બીજે ક્યાં મળશે? નેણનાં ભાલાં ને આંકડિયાળા કેશ પણ કાઠીબચ્ચા વિના કોને શરણે જાય? ને એ જોબનવેશ કન્થડનો ઉદ્દેશ પણ કાઠિયાવાડની જ ભોમને શોભે એવો નથી? કેવો ભવ્ય છે એ ઉદ્દેશ?

'ધણ વાળીને વળશે મારો કન્થડ જોબનવેશ'

કાઠિયાવાડના ગામેગામના પાદરમાં દેખાતા પાળિયા એટલે ધણ વાળવાના કે એવા જ કોઈ પરોપકારના કાર્યની પુણ્યગાથાઓ. કાઠિયાવાડની મધ્યકાલીન ભાવનાઓને ધાવેલા કાઠીવીરનાં ગૌબ્રાહ્મણપ્રતિપાલનના જીવનકાર્યને કવિએ કેવું સાંગોપાંગ ઝીલ્યું છે ને મૂર્ત કર્યું છે?

કાઠીવીરનો આ ઉદ્દેશ તેના વર્ણનની સાથે કેટલી સરસ રીતે ભળે છે?

આભ ઝીલીને રૈવત ઊભો, ફરતો ગિરિનો સાથ,
વનમાં ગાજે કેસરી, કાંઈ ધીંગાણે મુજ નાથ.
મ્હારા સાવજશૂરા –

કસુંબલરાતી આંખડી, રોમેરોમ ઢીંગલનાં દૂધ,
બળબાહુમાં બરછી ઉછળે, ઢાલે ઢળકે જુદ્ધ :
મ્હારા સાવજશૂરા –

આવા કન્થની પ્રિયતમાના હૃદયનો ઉલ્લાસ પણ ?

ભાલે ટમકે ટીલડી, મારે હાથે હેમત્રિશૂળ;
સિન્દુરે છાંટી ચુંદડી, મારાં સોહે સૂરજકુળ.
મ્હારા સાવજશૂરા –

કાઠિયાવાડની આ Local colourની છાયા આપીને કવિએ આ ગીતને કાઠિયાણીનું જ ગીત બનાવ્યું છે. અને એમાં જ આ સુરેખ અને રમણીય ચિત્રનું રહસ્ય છુપાયું છે.

'બ્રહ્મદીક્ષા' એ મૃત્યુ પછીની ઉદાત્ત આર્યકલ્પનાને આલેખતું શબ્દચિત્ર છે. मरणं प्रकृतिः शरीरिणां विकृतिजीवितमुच्यते बुधैः ।। સંસાર એટલે માયા; મૃત્યુ એ એક જ સત્ય : સંસાર એટલે પ્રવૃત્તિની જંજાળ : સંસારમાં રહીને નિવૃત્તિ સાધવાનો અધિકાર માનવીને નથી. સંસારમાં કોઈ પણ યોગ સાધવાનો હોય માનવીએ, તો એકલો કર્મયોગ. નિવૃત્તિનો અધિકાર તો માનવીએ ઐહિક જીવનની સમાપ્તિ પછી મળે છે. योगः कर्मसु कौशलम्‌નું આ રહસ્ય કવિ સમજ્યા છે :

પ્રવૃત્તિસંસારને વીંધી જતો
એ જ માર્ગ, બન્ધુ ! એ જ માર્ગ.

અને તેમ છતાં પણ કવિ પ્રારબ્ધવાદી મટ્યા નથી. પુરુષાર્થ અને પ્રારબ્ધ બન્નેનો સમન્વય કરતી આર્યભાવનાએ કવિને ઘડ્યા છે. મૃત્યુ અનિવાર્ય છે, વિધિલખી મૃત્યુતિથિની ચોથની પાંચમ પણ

કોઈથી થઈ શકે તેમ નથી, તો પછી માનવી દવાદારૂમાં ને એવી ભાંજગડમાં શા માટે પડતો હશે?

કાળનાં અવિરત મહાપૂર વહે છે,
માનવી તેને ખાળવા શે મથતો હશે?
વિધિના હાથ ઠેલ્યા ઠેલાય એમ છે?

કવિને ઘડીક આ પ્રશ્ન થાય છે; પણ બીજી જ પળે તેમને કવિસુલભ સમાધાન પણ સાંપડે છે:

મન્દવાડ ન હોય તો, વીરજી?
સ્નેહ અણમૂલવ્યા રહે.

'સ્નેહીઓનાં દુઃખ, ધૈર્ય, શક્તિપ્રભાવ' બધાંની કસણી એવે જ વખતે થાય. 'બન્ધુતામાં થઈ પ્રભુતામાં' જવાનો એ એક જ માર્ગ.

એ મન્દવાડ પછીની અંતિમ વિદાય એ જ દુનિયાનો અન્ત: દુનિયાનો આદિ ગમે તે હોય પણ અન્ત તો એ મનુષ્ય પૂરતો પોતાના ઐહિક જીવનના અન્તની સાથે જ છે. આ જીવનના અન્ત પછી માનવી

ક્ષર મૂકી અક્ષર ધામમાં,
મૃત મૂકી અમૃતત્વમાં,
મનુકુલ મૂકી ચિરંજીવ દેવોમાં

જાય છે ને વસે છે.

અલબત્ત, પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ માન્યતા ભારતવર્ષની સનાતન, પુનર્જન્મની

वासांसि जीर्णानि यथा विहाय
नवानि गृह्णाति नरोऽपराणि ।
तथा शरीराणि विहाय जीर्णा-
न्यन्यानि संयाति नवानि देही ॥

ની માન્યતાની સાથે મેળ ખાતી લાગતી નથી: ઊલટું

Hence in a season of calm weather
Though inland far we be
Our Souls have Sight of that immortal Sea,
Which brought us hither
Can in a moment Travel thither.

એ વર્ડ્સવર્થની કે

Life like a dome of many-coloured glass
Stains the white radiance of Eternity
Until death tramples it to fragments.

એ શેલીની પાશ્ચાત્ય માન્યતાને મળતી આવે છે. પણ यद्गत्वा न निवर्तन्ति तद्धर्म परमं મમની સાયુજ્ય મુક્તિની આપણી માન્યતા પણ એવી જ છે ને ? આપણા બીજા ચિન્તક કવિઓ, ગો. મા. ત્રિ. અને ન. ભો. દિ. પણ એવી જ રીતે મૃત્યુ પછી અનન્તતામાં જ માને છે.

વળી આપણી મુક્તિની સનાતન ભાવનાની સાથે પણ એ મેળ ખાય છે. એટલે એમાં આપણે ભાગ્યે જ કંઈ પણ દોષ કાઢી શકીએ.

'બ્રહ્મદીક્ષા'ના ચિત્રમાં વ્યક્તિગત નિર્દેશો કેટલાક છે ખરા; પણ તે ચિત્રની ફલક પર આપણું ધ્યાન ચિત્રગત વ્યક્તિ કરતાં ચિત્ર-ગત ભાવના વધારે ખેંચતી હોવાથી, આપણે તેને સમાજગત ચિત્રદર્શનોના વિભાગમાં સ્થાન આપી શકીએ.

એ ચિત્રનું દર્શન કરી લઈએ એટલે દેશગત ચિત્રોનો નવો પ્રદેશ ઊઘડે છે. એ પ્રદેશમાં 'ગુજરાત,' 'ચારુ વાટિકા' અને 'ગુર્જરી કુંજો'ની ચિત્રત્રિવેણી આપણને આકર્ષે છે. એ ત્રિવેણીને તટે અનેક યાત્રાળુઓ આવ્યા છે. અનેક શ્રદ્ધામય હૃદયોએ એનું પાન કર્યું છે. એની યાત્રા કરીને સરસ્વતીના અનેક ઉપાસકો કૃતકૃત્ય બન્યા છે. ગુજરાતના હૃદયમાં એ ત્રણે ચિત્રો અમર સ્થાન પામી ચૂક્યાં છે.

સાદા વિદ્યાર્થીના કંઠમાં યે 'ગુજરાત'ના ઐતિહાસિક કાવ્યની રસધારા હર્ષભેર ગુંજી રહી છે. એ ચિત્રત્રિવેણી એટલે કવિના ઊછળતા ગુજરાતપ્રેમની ભક્તિધારા.

ભારતીય કંઈ ફૂલફૂવારો,
અંજલિમાં શું લીધ?
દિશદિશામાં ફૂલધાર ઉડાવી
દિલના પરિમળ દીધ.

ભારતના આ ફૂલફૂવારાને, જગતના આ અમૂલખ બાગને, 'ઉભીને કલાસિન્ધુને તીર, બજાવે બંસરી ભવ્ય સુધીર' એવા એ યુગયુગધ્યાનવિ-લીન ગુજરાતને કવિ બહલાવે છે ને પોરસાવે છે. પરંતુ એ પોરસ, એ બિરુદાવલિ, અતિશયોક્તિને જ જીવન માની બેસનાર કોઈ ભાટચારણની લલકારેલી નથી. એ તો છે એક સંયમી, સદ્‌ભાવશીલ અને સંસ્કારી હૃદયની કવિતા. આખા યે કાવ્યમાં અતિશયોક્તિની છાયા પણ આપણી નજરે ચડતી નથી. દીનહીન ખુશામતનો આછો-પાતળો યે અંશ આપણે તેમાં જોતાં નથી. ઊલટું

નથી રમી શમશેરોના દાવ,
નથી ત્યમ ઘણા ઝીલ્યા યે ઘાવ;
શ્રીકૃષ્ણે કુરુક્ષેત્રની માંહ્ય,
લીધાં વ્રત, જાણે હજી ય પળાય.

કહોને સ્નેહની ને શૌર્યની આ ભૂમિ માટે કવિએ જરા અલ્પોક્તિ કરી હોય તેવું લાગી આવે છે. ગુજરાતની વિશિષ્ટતાઓ—જેની ભલભલો દુશ્મન પણ ના ન કહી શકે તેવી જ વિશિષ્ટતાઓ—ને કવિએ ચીતરી છે, અને તે પણ અતિશયોક્તિની કે રાષ્ટ્રવિઘાતક મિથ્યાભિમાનની છાયા સરખી યે પડવા દીધા વિના.

આલેખન આટલું સંયમી છે છતાં પણ એમાં ઊર્મિનો આવિષ્કાર એટલી અદ્‌ભુત રીતે થયો છે કે આપણે તેને આપણા પ્રાન્તના રાષ્ટ્ર-ગીત તરીકે મૂકી શકીએ. પૃથગ્જનના હૃદયને પણ દેશાભિમાનથી અને

ઉત્સાહથી ભરી દેવાનું સામર્થ્ય એ ગીતમાં છે. આટલો સંયમ અને છતાં ઊર્મિનો આટલો ઉત્કટ આવિષ્કાર કવિનાં પણ બીજાં થોડાં કાવ્યોમાં મળશે.

પૃથગ્જનના હૃદયમાં એટલી સહેલાઈથી રમી જવાનું સામર્થ્ય 'ચારુ વાટિકા'ના ચિત્રમાં નથી. પણ સંસ્કારી હૃદયને વાચને વાચને અધિક આહ્લાદ થાય તેટલી મધુરતા એ ચિત્રમાં ભરી છે. પહેલા પાંચ શ્લોકોમાં ચોરવાડની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિનું આલેખન કરીને છઠ્ઠા શ્લોકથી કવિ એનું પ્રકૃતિસૌન્દર્ય આલેખવાનું શરૂ કરે છે. એ આલેખન ચાર શ્લોકો સુધી લંબાય છે. પણ એ ચાર શ્લોકો એટલે ગુજરાતી ભાષામાં આજ સુધી અદ્વિતીય રહેલું, ઉદાત્ત, પ્રકૃતિકાવ્ય. જળથળનું આવું સુંદર, આવું રમણીય, આવું અદ્ભુત વર્ણન બીજે ક્યાંય ભાગ્યે જ મળશે. આપણે એ વર્ણનમાંથી એક કંડિકા અહીં ઉતારી લઈએ:

રૂપેરી ઝૂલધારી, ઝુલત કરિણીશી આમ્રની માળ ન્હોરે,
ડોલન્તી વસ્ત્ર ઊંચે, કનકપગખુલી નર્તકી જેવી કેળો;
પોપૈયાં ચોળીઢળતાં સ્તનસમ, દૃગની કીકી શાં શ્યામ જાંબુ,
ટોળે જાણે મળી શું સહિયર રમવા વાડીની એવી કુંજો.

આવાં મૌક્તિકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણાંમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંબદ્ધ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈ પણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌક્તિકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહિ તે મારે નથી જોવું. મને એમાં કાવ્ય—શુદ્ધ અને ઉચ્ચ પ્રકારનું કાવ્ય—દેખાય છે. અને મારે એટલું જ બસ છે. આને પોતામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈએ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું.

'ગુજરાત'નાં ઐતિહાસિક કાવ્ય પછી 'ગુર્જરી કુંજો' પર વધારે શું લખવાનું હોય? 'ગુજરાત'ના ગીતનો સંયમ અને ઊર્મિ કવિએ આમાં પણ સાચવ્યાં છે. 'ગુજરાત' આપણા પ્રાંતનું રાષ્ટ્રગીત બની શકે તો 'ગુર્જરી કુંજો' આપણું કૂચગીત બની શકે એમ મને લાગે છે.

ઉત્સાહથી ભરી દેવાનું સામર્થ્ય એ ગીતમાં છે. આટલો સંયમ અને છતાં ઊર્મિનો આટલો ઉત્કટ આવિષ્કાર કવિનાં પણ બીજાં થોડાં કાવ્યોમાં મળશે.

પૃથગ્જનના હૃદયમાં એટલી સહેલાઈથી રમી જવાનું સામર્થ્ય 'ચારુ વાટિકા'ના ચિત્રમાં નથી. પણ સંસ્કારી હૃદયને વાચને વાચને અધિક આહ્લાદ થાય તેટલી મધુરતા એ ચિત્રમાં ભરી છે. પહેલા પાંચ શ્લોકોમાં ચોરવાડની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિનું આલેખન કરીને છઠ્ઠા શ્લોકથી કવિ એનું પ્રકૃતિસૌન્દર્ય આલેખવાનું શરૂ કરે છે. એ આલેખન ચાર શ્લોકો સુધી લંબાય છે. પણ એ ચાર શ્લોકો એટલે ગુજરાતી ભાષામાં આજ સુધી અદ્વિતીય રહેલું, ઉદાત્ત, પ્રકૃતિકાવ્ય. જળથળનું આવું સુંદર, આવું રમણીય, આવું અદ્‌ભુત વર્ણન બીજે ક્યાંય ભાગ્યે જ મળશે. આપણે એ વર્ણનમાંથી એક કંડિકા અહીં ઉતારી લઈએ:

રૂપેરી ઝૂલધારી, ઝુલત કરિણીશી આમ્રની માળ મ્હોરે,
ડોલન્તી વસ્ત્ર ઊંચે, કનકપગખુલી નર્તકી જેવી કેળો;
પોપૈયાં ચોળીઢળતાં સ્તનસમ, દગની કીકી શાં શ્યામ જાંબુ,
ટોળે જાણે મળી શું સહિયર રમવા વાડીની એવી કુંજો.

આવાં મૌક્તિકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણાંમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંબદ્ધ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈ પણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌક્તિકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહિ તે મારે નથી જોવું. મને એમાં કાવ્ય—શુદ્ધ અને ઉચ્ચ પ્રકારનું કાવ્ય—દેખાય છે. અને મારે એટલું જ બસ છે. આને પોતામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈએ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું.

'ગુજરાત 'નાં ઐતિહાસિક કાવ્ય પછી 'ગુર્જરી કુંજો' પર વધારે શું લખવાનું હોય? 'ગુજરાત 'ના ગીતનો સંયમ અને ઊર્મિ કવિએ આમાં પણ સાચવ્યાં છે. 'ગુજરાત' આપણા પ્રાંતનું રાષ્ટ્રગીત બની શકે તો 'ગુર્જરી કુંજો' આપણું કૂચગીત બની શકે એમ મને લાગે છે.

જ્યંહિ ભૂલભૂલામણી કોતરની ગૂંથી અદ્ધરથી મહી ગાજે,
જ્યાંહિ લોહ ને વજ્રની ઝાડી પરે અધિદેવી જ કાળી વિરાજે,
જ્યંહિ કુંડભર્યાં કંઈ ઉષ્ણ નીરે, જ્યંહિ પ્રેમ દયારવ ગૂંજ્યો,
જ્યંહિ દુર્ગની માળ ગજેન્દ્ર શી, એ ગઢગર્વી ગુર્જરી કુંજો.

આમ છન્દની રચના જ કૂચને અનુરૂપ છે.

દેશગત ચિત્રમાળાની ત્રિપુટી બંધ થતાં જ પ્રકૃતિગત ચિત્રોની સુરમ્ય માળા આપણે જોઈએ છીએ.

આ માળામાં 'શરદપૂનમ' અને 'શ્રાવણી અમાસ 'નાં ચિત્રો આવે છે. પણ તાજમહેલને ય આપણે સગવડ ખાતર આ માળામાં મૂકીશું. આમ તો તાજમહેલ પ્રકૃતિસૌન્દર્યનું પુષ્પ નથી: માનવીને હાથે ઘડાયેલી કોઈ કલાકૃતિને પ્રકૃતિગત ચિત્રોની માળામાં મૂકતાં સંવાદ સચવાતો નથી; પણ તાજમહેલમાં શિલ્પસૌન્દર્ય અને તેના સદૈવ ધબકતા કવિતધબકારે પોતાનું જાદુ પ્રાકૃતિક દર્શનો જેટલું જ પાથર્યું છે. તેથી એ ચિત્રને આ વિભાગમાં મૂકતાં સગવડ સચવાશે.

કહે છે કે કવિએ તાજમહેલને જોયા પહેલાં જ આ કાવ્ય લખ્યું છે. એમ હોય તોપણ એમાં આશ્ચર્ય જેવું કશું નથી. કારણ કે કવિ એટલે જ મૂળથી કલ્પનાશીલ વ્યક્તિ. જગતે ન જોયેલાં સ્વર્ગનાં કે નરકનાં દશ્યોને તે પોતાની કલ્પનાથી નિરખી શકે અને સરજી શકે છે; માનવીની અનુભવસૃષ્ટિની પેલે પારના પ્રસંગોને તે સજીવન કરી શકે છે; તેની કલ્પનાને બળે તે અણદીઠેલું દેખી અને દાખવી શકે છે; તો તાજમહેલની વાત ક્યાં રહી? તેનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન થયાં

હોય કે નહિ; પણ તેનાં ચિત્રો ક્યાં દુર્લભ છે? ને તાજમહેલની શિલ્પકવિતાને મૂર્ત કરતાં શબ્દચિત્રો પણ ક્યાં ઓછાં છે? આ બધાંના પરિચયથી પણ તાજમહેલનો સરસ ખ્યાલ આવી શકે તેમ છે.

તેમાં ય કવિશ્રીનાં તાજમહેલનાં ચિત્ર માટે તો એ માહિતીની પણ જરૂર પડે તેમ નથી. ચિત્રનું નામ તેમણે તાજમહેલ આપ્યું છે એટલું જ; બાકી ચિત્રની ભાવના તો એ છે. આ

તથાપિ મૃત્યુ રસના નથી-નથી,
સૌન્દર્ય ને સ્નેહ અજીત મૃત્યુથી.

ભાવનાને મૂર્ત કરવા માટે કવિએ તાજમહેલનો આશ્રય લીધો. બીજો કોઈ લયલામજનૂની કે શિરીફરહાદની કથાને આશ્રયે પોતાની એ ભાવનાને વિકસાવી શકે. કારણ કે તેમાં મુખ્ય હેતુ તાજમહેલનાં ગુણગાન કરવાનો નથી; પણ સ્નેહની અને સૌન્દર્યની અમરતા ગાવાનો જ છે.

આ ચિત્રમાં કવિ તાજમહેલને માત્ર સાધન તરીકે જ, પોતાની ઊર્મિઓના સુપાત્ર વાહન તરીકે જ વાપરે છે અને એ વાહન દ્વારા સ્નેહનું પોતાનું ઉદાત્ત દર્શન વહાવે છે. આપણે એ દર્શન જ જોઈએ.

સંસારમાં મૃત્યુ અનિવાર્ય છે. મહાકાલની વાસુકિફણા કોઈને ય છોડતી નથી. રાય કે રંક, અમીર કે ફકીર, સંસારી કે વૈરાગી, નઠોર કે પ્રેમી: બધાંને આ 'સર્વભક્ષી યમ કેરી યંત્રણા' વેઠવી જ પડે છે. તો પ્રેમનું શું? એ ખરું કે પ્રેમને વિકસવા માટે, ફૂલવા ને ફોરવા માટે કોઈક આલમ્બનની જરૂર પડે છે. પણ એ આલમ્બન નાશ પામતાં પ્રેમની શી ગતિ? શાહજહાં-મુમતાઝનો પ્રેમ, મુમતાઝ જતાં ક્યાં ટકે? પ્રેમનો આધાર જતાં, પ્રેમ ટકી કેમ શકે? વિયોગમાં પ્રેમ વધે કે ઘટે? કવિ આ પ્રશ્નને ઉકેલે છે.

તે માને છે કે પ્રેમપાત્ર નાશ પામતાં કે નઝર પાસેથી દૂર થતાં પ્રેમ નાશ પામતો નથી. આ ધૂળની આંધીમાં અટવાતાં અસ્થિર જગત્માં અમર અને અજર હોય તો માત્ર સૌન્દર્ય અને સ્નેહ. એ બેને કાજે મૃત્યુ નથી, જરા નથી, વણુસાડ નથી. આલમ્બન નાશ પામે તો તેની જ સ્મૃતિને વાસયષ્ટિ કરીને પ્રેમનું પંખી ત્યાં બેસે છે.

આજ તાજ શું એ મુમતાજનો ? સખે !
કે સ્નેહના પંખીની વાસયષ્ટિ એ ?

આ સ્મૃતિ કોઈક વેળા સ્થૂલ રૂપ પણુ પામે છે. પ્રેમપાત્રનું ચિત્ર કોઈક સ્મૃતિચિહ્ન કે કો'ક શાહજહાં જેવા બાદશાહે બંધાવેલા તાજમહેલ જેવી વસ્તુઓ એ પ્રેમને સાચવી રાખે છે, ત્યારે એ પ્રેમની અમાપ ભાવના સ્થૂલ રૂપ પામે છે. અને એને આધારે, એમાં પોતાનું હૃદય ઠાલવતાં ઠાલવતાં વિયુક્ત માનવી જીવે છે. પ્રેમ જેવી પરમ નિર્દોષ અને પરમ ઉદાત્ત ભાવના પણુ માનવી અહોરાત્ર ન સેવી શકે એ તે વિધિની નફ્ટાઈ કેવી ? પ્રેમમાં જ રચ્યાંપચ્યાં રહેનાર માનવપંખીડાંની બેલડી તોડવાની ક્રૂરતા એ શેં કરતો હશે ? કવિ કહે છે :

શું પાદશાહી ય દિલે ચિતા ? અરે !

અને પાછા પોતે જ સમાધાન કરે છે.

જ્વાલામુખી જો, સળગે સુધાકરે,

ત્યારે આ તાજમહેલ શાનું પ્રતીક છે ? પાદશાહી દિલના ચન્દ્રનું કે ચિતાનું ? હૈયાનો પ્રેમ એમાં ઠલવાયો કે વેદના ? તાજમહાલના અંગાંગમાં વિલસતું આ કુમારીનું માર્દવ ને પાનેતરની પ્રભાનો આ સોહાગ શાનાં પ્રતીક હશે ?

કવિકુલગુરુના જ શબ્દો વાપરીને કવિ કહે છે કે :

'વણુમાણ્યા રસો વાધી, પ્રેમરાશિ બને, સખી !'
એ મહાસત્યની જો આ પ્રતીતિ પ્રેમીએ લખી.

હૃદયની વેદનાને નહિ પણ પ્રેમને, હૃદયની નિરાશાને નહિ પણ અણબૂઝ આશાને, હૃદયની પુનર્મિલનની દૃઢ શ્રદ્ધાને મૂર્ત કરવાને જ આ તાજની કવિતા સ્થાપત્યમાં રેડાઈ. અને ચકવાચકવીની બેલડીને કાળે વિછોડી તો યમુનાના સામસામે તીરે બન્નેએ પોતાની અહાલેક જગાવી. મુમતાઝ બેગમ તાજમહાલની આરસપથારીમાં સદાની સ્હોડ વાળીને સૂતી. સામે તીરે શાહજહાં જીવનના અન્ધકારમાં દટાયો. અન્તે કાળના કઠોર કલેજામાં યે દયાની કૂંપળ ફૂટી; ને એ ચકવા-ચકવીના અમર જીવનની ઉષા ઊગી. અદ્વૈતમાંથી ઘડીક દ્વૈતજીવનમાં આવી પડેલાં યુગલની અદ્વૈતભાવના ફરીથી સધાઈ.

અદ્વૈત એ દ્વૈતનું સ્થાપવું હતું;
અદ્વૈતનાથે નહિ દ્વૈત સાંખિયું.

પ્રિયપાત્રના વિયોગે આમ સ્મૃતિનું આલમ્બન કરીને જીવન ટકાવી રહેલા પ્રેમીને ફરીથી પોતાના પ્રિયપાત્રની પ્રાપ્તિ થઈ : અને પ્રેમની અમરતા અખંડ રહી.

'શરદપૂનમ' અને 'શ્રાવણી અમાસ' બન્ને પ્રકૃતિગત ચિત્રો છે. બન્નેની અંદર કવિની મનોદશા પ્રકૃતિ સાથે તાદાત્મ્ય સાધીને પ્રકૃતિના આછાઘેરા રંગે રંગાઈ રહી છે. શરદપૂર્ણિમાની રૂપાળી રજનીમાં કવિનું હૃદય સ્નેહથી ને ઉલ્લાસથી ઊછળે છે. ચારુ ચંદ્ર-કલાને ઊગતી જોઈને કવિના શાન્ત સાગર હૈયામાં ભાવની ભરતી ચડે છે. રાત્રિના અંગેઅંગમાં વ્યાપી જતી જ્યોત્સ્નાને જોઈને, કવિના હૃદયમાં પણ સ્નેહજ્યોત્સ્ના વ્યાપી રહે છે. તેવી જ રીતે શ્રાવણી અમાસની સૂનસૂનકાર રાતે કવિના હૃદયાકાશમાં પણ સૂનસૂનકાર નિરાશા વ્યાપી જાય છે. અમાસની અઘોર રાતના હૈયામાં ઝીણીઝાંખી તારલી યે જોવા નથી મળતી. તો કવિના શૂન્ય હૈયામાં પણ આશાનું કિરણ સરખું યે ક્યાં છે? થાકી થાકીને આંખ ઢળી જાય તો યે કાજળકાળી રાત્રિનાં પડ ભેદી શકાય તેમ નથી; તો કવિની આત્યન્તિક નિરાશામાં – તમરાજની

સંશયભૂમિકા જેવી શોકરાત્રિમાં ય નાખી નજર ક્યાં પડે તેમ છે?

આમ આ બન્ને ચિત્રો પ્રકૃતિના સમભાવશીલ આલેખનને લીધે અધિક ઉઠાવદાર બન્યાં છે.

બન્ને ચિત્રોમાં કવિની મનોદશા પ્રકૃતિ સાથે તાદાત્મ્ય સાધી રહી છે એ ખરું; પણ તાદાત્મ્યમાં એક ભેદ છે. 'શરદપૂનમ'માં પ્રાધાન્ય પ્રકૃતિના વર્ણનને મળે છે; અને 'શ્રાવણી અમાસ'માં એ પ્રાધાન્ય કવિની મનોદશાને મળે છે. 'શરદપૂનમ'ની ચિત્રફલક પર માનવભાવની પશ્ચાદ્ભૂને લીધે વધારે સચોટ અને સુરેખ બનતી સોહામણી શરદ, ગંભીરનીર સાગર ને શુચિસ્મિતા શશિકલાની ત્રિપુટી આલેખાયેલી છે. 'શ્રાવણી અમાસ' માં સૂનસૂનકાર પ્રકૃતિના આલેખનની પશ્ચાદ્ભૂ પર માનવીની શૂન્ય મનોદશાનું ચિત્રણ થયું છે. આમ એકમાં ગૌણ બનેલું આલેખન બીજામાં પ્રાધાન્ય મેળવે છે.

'શરદપૂનમ'નું ચિત્ર કવિનાં સારાં ચિત્રોમાંનું એક છે. સન્ધ્યાના મહાઆરે ઊગતી પૂર્ણિમાના દર્શને કવિએ જે ઊર્મિઉછાળો અનુભવેલો તેનો કાવ્યોચિત મંજુલ પદાવલિમાં સ – રસ આવિષ્કાર આ ચિત્રમાં થયો છે. આ ચિત્રની

> હસે છે સ્નેહની લ્હેરે જવું તું, ઓ સુધાસુખિ !
> હસે છે એવું અત્યારે ચારુ ચન્દ્રકલા સખિ !

અને

> એકલાં ઊગવું સ્હોવું, એકલાં આથમી જવું :
> સ્નેહથી છલકાતા આ સંસારે એમ શેં થવું ?

જેવી કેટલીક પંક્તિઓ તો ક્યારની યે લોકજીભે ચઢી ગઈ છે. કવિની પ્રસાદમધુર શૈલીનો આ આખું યે ચિત્ર સરસ નમૂનો છે.

પણ છૂટક છૂટક પંક્તિઓને અપવાદરૂપે રાખીએ તો આ કાવ્યનું સંવિધાન અતિશય નબળું જણાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી. ચંદ્રીના દર્શને પ્રશાન્ત હૃદયમાં થતો ઔત્સુક્યમય સમુલ્લાસ આ કાવ્યની

કેન્દ્રવર્તી ભાવના છે. એ ભાવનાને પોષે ને વિકસાવે તેવી યોજના આ કાવ્યમાં નથી દેખાતી.

ચન્દ્રકલા ધીમે ધીમે ઊગે છે: પ્રશાન્ત સાગર સળકે છે; ચન્દ્રીના સ્પર્શથી નૃલોક જાગે છે; ગેબી પ્રભાવન્તી ચંદ્રિકા વહાવતી ચંદ્રી નભની અટારીએ ચડે છે: ને સ્નેહની લ્હેરથી સોહામણું લાગતું સ્મિત કરે છે: એ દેવબાલિકાને ભાળીને જગત્ આખું તેને નમી રહે છે. ને સાગરને ઉરે નાવડું ઝૂલે તેમ જ્યોત્સ્નાસરમાં ચંદ્રકલા ઝૂલી રહે છે.

આવા પ્રસન્ન અને ઉલ્લાસપૂર્ણ વાતવરણમાં 'એકલાં ઊગવું, રહેવું'વાળો વિચાર અસ્થાને નથી લાગતો? ને કાવ્યના પ્રસન્ન વાતાવરણને નિરાશાથી કલુષિત નથી કરતો?

'શરદપૂનમ' જેમ કવિની મનોરમ પ્રાસાદિકતાનો નમૂનો છે તેમ 'શ્રાવણી અમાસ' ક્લિષ્ટતાનો નમૂનો છે. ફરી ફરીને વાંચતાં ય કેટલીય પંક્તિઓ દુર્બોધ રહે છે. કવિએ પોતાની મનોદશાને પ્રકૃતિતત્ત્વ સાથે એવી રીતે ગૂંથી દેવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે કેટલેક સ્થળે તો આ ચિત્ર રૂપકાત્મ જ બની જાય છે. દા. ત. 'હું ઊઠ્યો, અને રાત્રિના તટ પર ઊભો.' આમાં રાત્રિનો તટ કયો? આ રાત્રિ તે શોકની ને સંશયની રાત્રિ કે કુદરતની રાત્રિ? મને લાગે છે તે પ્રમાણે એ રાત્રિ એટલે નૈસર્ગિક રાત્રિ નહિ; પણ રૂપકાત્મક સંશયરાત્રિ: કારણ કે પાછળથી આવે છે તેમ:

કાલરાત્રિના કિનારા ઉપર
સહોદર સંગે હું ઊભો હતો.

* * *

તમરાજની સંશયભૂમિકા જેવી
શોકરાત્રિની સીમ ઉપર હું ઊભો હતો.

આ સંશયરાત્રિનો અર્થ જ આપણે આ કાવ્યમાં સળંગ લઈએ તો આટલો સાર તારવી શકાય: કવિ અને કવિનો સહોદર બન્ને મુગ્ધ

અવસ્થામાં વિહરી રહ્યા છે. કાલની ક્રીડાની કે મૃત્યુ જેવી વસ્તુની આન્તરિક યોજના વિશે તેમને સંદેહ છે. મૃત્યુ એટલે શું? જીવનનો અન્ત કે જીવનની સંપૂર્તિ તે પ્રશ્નને તે બન્ને ઉકેલી શકયા નથી. ત્યાં અકસ્માત્ સહોદર વિદેહ થાય છે. અને કવિને મૃત્યુની મંગલ યોજનાનું દર્શન થાય છે. મૃત્યુ એ પ્રભુનો પાર્ષદ; મૃત્યુ એટલે સ્વજનોના સ્નેહનો વિચ્છેદ કરાવનાર રાક્ષસ નહિ. આમ સહોદરના મરણથી કવિને મૃત્યુની ગહનતામાં ઊંડા ઊતરવાનો ને તેની યોજના સમજવાનો પ્રસંગ મળે છે.

આ પ્રસંગને કવિએ એવી જટિલ શૈલીમાં ને પદાવલિમાં ગોઠવ્યો છે કે તે દુર્બોધ બની જાય છે. ચિત્રદર્શનની આખી યે ચિત્રમાળામાં સહુથી વધારે જટિલ અને દુર્બોધ આ ચિત્ર છે. કવિએ કંઈ પણ ગહન તત્ત્વ આ ચિત્રમાં મૂકયું હોય તોપણ તે યોગ્ય અને સારા કવિને સ્વાભાવિક બનેલી પ્રાસાદિક શૈલીમાં કહી શકયા નથી. શિષ્ટ અને સંસ્કારી વાચકો આ ચિત્રનો મર્મ સમજી શકે નહિ તો દોષ તેમની સમજણશક્તિનો નથી; પણ કવિની દુર્બોધ શૈલીનો જ છે એમ કહી શકાય.

ચિત્રદર્શનોની ચિત્રમાળામાં આ ચિત્રને કદાચ સહુથી છેલ્લી પંક્તિનું કહી શકાય.

ચિત્રદર્શનો 'ના વ્યક્તિગત પ્રત્યેક ચિત્રનું દર્શન પૂરું થયું, હવે તેનું સમગ્ર દર્શન કરીએ; ને તેની અંદર વિલસી રહેલા કવિના વ્યક્તિત્વની કંઈક ઝાંખી કરીએ.

સાહિત્યકાર સ્વાનુભવરસિક હોય કે સર્વાનુભવરસિક, પણ તેનું વ્યક્તિત્વ તેની કૃતિમાં પડયા વિના રહેતું જ નથી. સાહિત્ય એટલે જ અગાધ અને અતાગ માનવજીવનનું અમુક વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિંદુથી દર્શન. વિચારશીલ પ્રત્યેક વ્યક્તિ માનવજીવન તરફ અમુક વિશિષ્ટ દષ્ટિથી જુએ છે. કોઈને જગત્ આશાભર્યું લાગે છે. કોઈને સંસારમાં ચારે તરફ નિરાશા જ પથરાઈ રહેલી લાગે છે. કોઈની

દૃષ્ટિએ આ પરિવર્તનશીલ સંસાર પ્રગતિ કરતો લાગે છે; તો કોઈને એ જ ચિહ્નો અધોગતિનાં લાગે છે. કોઈને ત્યાગમાં ને સંયમમાં માનવઆત્માનો વિકાસ લાગે છે; તો કોઈને यावज्जीवेत्सुखं जीवेत्‌માં જ જીવનસાફલ્ય જણાય છે. આમ જગતનો અનુભવ પ્રત્યેક વ્યક્તિને જુદા જુદા પ્રકારનો હોય છે, અને પ્રત્યેક વ્યક્તિ પોતપોતાના અનુભવ પ્રમાણે જગતની સારાસારતાને નિહાળે છે. આને આપણે જીવનનું દર્શન કહી શકીએ. જીવનનું અમુક દર્શન તો બધી જ વ્યક્તિઓને હોય છે; પણ કેટલાંકનું દર્શન મર્યાદિત હોય છે; કેટલાંકનું વિશાળ હોય છે; કેટલાંકની દૃષ્ટિ પોતાના નાનકડા સમાજથી કે કુટુંબથી દૂર નથી જઈ શકતી; જગત્ આખાની વાતો તેની દૃષ્ટિએ 'સારાં ગામની ફિકર' કરવા જેવી લાગે છે. તો કેટલાક પોતાના વ્યક્તિગત કે નાના સમાજગત અનુભવની બહારના વિશાળ જગત્ ભણી જ નજર નાખે છે; અને પોતાનાં સુખદુઃખ તો ઠીક, પણ જગત્ આખું કઈ દશામાં છે તેના પ્રશ્નો ઉકેલવાને જ મથે છે.

આવા મર્યાદિત કે વિશાળ દર્શનને કેટલાક સમજી શકે છે અને અનુભવી શકે છે; પણ તેનું ક્રમબદ્ધ વર્ણન આપી શકવાની શક્તિ તેમનામાં નથી હોતી. કેટલાક તેને વ્યવસ્થિત સ્વરૂપમાં મૂકી શકે છે ને તેઓ સાહિત્યકાર કહેવાય છે. આમ તો સાહિત્યકારનો અનુભવ ને તેનું જીવનદર્શન કોઈ પણ શિષ્ટ, સંસ્કારી અને વિચારક વ્યક્તિના જેવાં જ હોય છે; તફાવત માત્ર એટલો જ કે સાહિત્યકાર તેને શબ્દોમાં મૂકીને આલેખી શકે છે, બીજાઓ તેમ કરી શકતા નથી. What oft was thought but never so well expressedને દર્શાવનાર જ સાહિત્યકાર કહેવાય છે.

જીવનના આ દર્શનની ઉદાત્તતા અને વિશદતાની પર સાહિત્યકારની મહત્તાનો આધાર છે. તેની કૃતિઓની સંખ્યા પરથી કે સાહિત્યનાં નાટક, કાવ્ય, નવલકથા, નવલિકા વગેરે વિધવિધ સ્વરૂપોના તેણે કરેલા ઉપયોગ પરથી, તેની મહત્તાને માપી શકાય નહિ. કવિએ

અત્યાર સુધીમાં લગભગ પચાસ પુસ્તકો પ્રગટ કર્યાં છે; ને તેમાં નાટકો છે, વાર્તાઓ છે, જીવનચરિત્રો છે; ભાષાન્તરો છે; વિવેચનો છે; સાહિત્યના લગભગ બધા જ પ્રકારો છે. પણ તેના પરથી આપણે એમને મહાકવિ કે ગૂજરાતની વિભૂતિ કહી ન શકીએ. એ કહેવા માટે તો આપણે તેમના જીવનના દર્શનનું પરીક્ષણ કરવું રહ્યું.

ત્યારે 'ચિત્રદર્શનો'માં ગૂંથાયેલું કવિનું વ્યક્તિત્વ કેવા પ્રકારનું છે?

કવિના વ્યક્તિત્વમાં ખાસ તરી આવતા ગુણો મુખ્ય બે છે: આર્યત્વ અને સહૃદયતા. એમના આર્યત્વની પ્રતીતિ ચિત્રદર્શનોમાં પંક્તિએ પંક્તિએ થતી આવે છે. આર્યસુંદરી (ગુજરાત)નો 'લલિત લજ્જાનો વદન જમાવ' ગુણપ્રશસ્તિમાં કે

એક ફૂલવેલે ફલતાં ફૂલ,
અમારા એક સુગન્ધ અમૂલ (ગુજરાત)

કે ગાંધીનાં નિષ્કામ ગીતાજીવન પર મોહી જવામાં એ આર્યત્વ ઊછળી રહ્યું છે. 'કુલયોગિની'માં દેવીને જ બાળકોની માતા–પિતા થવાની અને

આવશે અતિથિરૂપે દેવી કે કોઈ દેવતા,
કે સ્નેહી કો, સગાં કો, કે હરિનાં જન ભાવતાં.

તે સહુનું યોગ્ય આતિથ્ય કરવાની ભલામણ કરવામાં, કે

માંડી જ વેદી ગૃહની, લીંપી પંચગવ્ય,
તેં આદર્યો ગુણવતિ! કુલયજ્ઞ ભવ્ય;
પંચાગ્નિ પંચશિખ પંચ દિશે જલે છે,
હોમાઈને હવિરૂપે મહીં તું બળે છે.

એ ઉપમા શોધી કાઢવામાં પણ એ જ આર્યહૃદયની ઊર્મિ ઊછળી રહી છે. એમનો આદર્શ રાજવીર કે કલ્પનામૂર્તિ નવયૌવના, એમના તાજમહેલના કાવ્યની પ્રેમભાવના કે ચારુવાટિકાની સૌન્દર્યભાવના;

બધાં જ આર્યત્વને રંગે રંગાઈ ગયાં છે. 'બ્રહ્મદીક્ષા' 'ગુરુદેવ', 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ' અને 'પિતૃતર્પણ'માં તો આર્યત્વ અંગેઅંગમાં ધબકી રહ્યું છે. એ ચારે ચિત્રોમાંની ભાવનાઓ આપણા પુરાણ મુનિઓએ ભારતવર્ષની રગેરગમાં વણી દીધેલી ભાવનાઓનાં પ્રતિબિમ્બ જેવી જ લાગે છે. કવિની દૃષ્ટિએ મહર્ષિ દયાનંદ સરસ્વતીની શાશ્વત પૂજ્યતા 'સદ્ધર્મના સનાતન સાધુઅંશોમાં' જ રહી છે. 'ગુજરાતનો તપસ્વી' એ નામ જ કવિનો તપ ભણીનો—વિલાસ ભણીનો નહિ, પણ સર્વસમર્પણી ભાવવાળાં તપ ભણીનો—પક્ષપાત બતાવી આપે છે. ગુર્જરી કુંજોમાં પણ ગાન તો ગુજરાતના આર્યત્વનું જ થયું છે.

એ આર્યત્વ જ એમને वसुधैव कुटुम्बकम्‌ના ભવ્ય આદર્શ તરફ લઈ જાય છે.

પ્રભુ છે એક, ભૂમિ છે એક,—
પિતા છે એક, માત છે એક,—
આપણે એકની પ્રજા અનેક. ધન્ય હો !

ગુજરાતના રાષ્ટ્રગીતમાં કવિ આ રીતે કહે છે. શ્રીમદ્ ભગવદ્‌ગીતાના यस्मान्नोद्विजते लोको, लोकान्नोद्विजते च यः ના અને न हि कल्याणकृत् कश्चित् दुर्गति तात गच्छतिના આદર્શોએ તેમને મુગ્ધ કર્યો છે; ને એ આદર્શો એમણે પોતાના ગુરુદેવના જીવનમાં સાંગોપાંગ મૂર્ત થતા દીઠા, તેથી તો એમની હૃદયપૂજા ગુરુદેવના ચરણે ઢળી છે. કવિ જ્યાં જ્યાં ગીતાભાખી વિભૂતિનો અંશ નિહાળે છે ત્યાં ત્યાં ભાવભેર નમે છે – પછી એ વિભૂતિ ગમે તેમાં મૂર્ત થઈ હોય.

वसुधैव कुटुम्बकम्‌ની એ ઉદાત્ત ભાવનાને લીધે જ એમનામાં સર્વધર્મસમન્વયની વિશાળ દૃષ્ટિ ઊઘડી છે. કવિ એક જ ધર્મના નથી, એક જ પક્ષના નથી. જે જે પક્ષમાં તેમણે ઇશ્વરભાખી વિભૂતિનાં દર્શન કર્યાં છે તે તે પક્ષમાં તે વિભૂતિ પૂરતા કવિ ભળ્યા છે. આ સર્વધર્મસમન્વયની પ્રતીતિ કવિના સર્વધર્મપરિષદના અધ્યક્ષપદેથી આપેલા વ્યાખ્યાનમાં પૂરેપૂરી થાય છે. અહીં પણ પારસી,

ખ્રિસ્તી કે ઇસ્લામી: બધા ધર્મના ગુણ – અંશો ભણીનો તેમનો પક્ષપાત અને સદ્‌ભાવ જ એમને આર્યત્વના સંરક્ષક બનાવે છે ને છતાં ય તેના કૂપમંડૂક બનતા અટકાવે છે. તેથી જ તો પોતે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના હોવા છતાં ય દયાનંદ સરસ્વતી તરફ આટલો ભક્તિભાવ દર્શાવી શકે છે.

આર્યત્વની આ અપૂર્વ છટાની સાથે ભળે છે તેમની નૈસર્ગિક સહૃદયતા. કવિની સહૃદયતા આ ચિત્રદર્શનોમાં પ્રત્યેક પંક્તિએ પ્રતિબિંબિત થાય છે. કવિએ જે જે ગુણોની પૂજા કરી છે તે તે ગુણોએ નૈસર્ગિક રીતે જ કવિને આકર્ષ્યા છે. અને એ ગુણોની પૂજા એટલે આછીઅધૂરી કે ઉપરછલ્લી પૂજા નહિ, પણ આખા યે જીવનનો ને હૃદયનો ભક્તિભાવ. આ સહૃદયતાને લીધે જ કવિને સ્ત્રીજાતિ પરનો પુરુષનો સનાતન અન્યાય સાલે છે. ને એક વખત તે અન્યાય સાલ્યો એટલે થયું ! કવિના હૃદયનો પ્રબળ પશ્ચાત્તાપ શરૂ થાય છે. બીજાઓ આ વાંચીને કે સાંભળીને શું કહેશે તેની પરવા સરખી યે કર્યા વિના તે પોતાની ક્ષમાપ્રાર્થના કર્યે જાય છે. કુલયોગિની અને પિતૃતર્પણ સહૃદયતાના નિર્મળ નિતાર જેવાં ચિત્રો છે. એ બંને ચિત્રોમાં કવિ પોતાના જીવનના કડકમાં કડક પરીક્ષક બન્યા છે. અને પોતાની પરીક્ષામાં પોતે સફળ ન થયા હોવાથી, પોતાને તે ઉગ્ર પશ્ચાત્તાપની શિક્ષા કરે છે.

કવિના સ્વભાવમાં વણાઈ ગયેલી આ સહૃદયતામાંથી સત્યવક્તૃત્વની કૂંપળો ફૂટે છે. કવિનું સત્યવક્તૃત્વ એટલે અપ્રિય હોય તેવાં સત્યનું પણ ઉચ્ચારણ. આ સત્યવક્તૃત્વને લીધે કવિને કાંટાળો તાજ પહેરવો પડ્યો છે. અનેકની સાથેના મીઠા સંબંધોને આ સત્યવક્તૃત્વે જ મૂળથી ઉખેડી નાખ્યા છે. મહાત્માજીને વિશે કે અસહકારીઓને વિશે તેમણે જે જે કહ્યું છે તે તે બધું ય સત્ય હોય કે ન હોય: પણ કવિને તો તે સત્ય લાગ્યું એટલે જેમનું તેમ કહી દીધું. આ નીતિ કેટલે અંશે પ્રશસ્ય તે પ્રશ્ન છે. પોતાને લાગ્યું તે તડ ને ફડ કહી દેવાની નીતિ યોગ્ય ? કે प्रियं च नानृतं ब्रूयात्‌ની નીતિ યોગ્ય ? આ પ્રશ્નનો

ઊકેલ આપણે અહીં કરવાને ન મથીએ. આપણે તો કવિની અણીશુદ્ધ સત્યનિષ્ઠાનું જ દર્શન કરવું રહ્યું.

ખીજવ્યા, પજવ્યા પૂરા, કુમળું દિલ કાપિયું,
ને તમારા દિનો છેલ્લા ઝેર કીધા; બધું ગયું !

પિતૃતર્પણના આ હૃદયભેદક પશ્ચાત્તાપમાં પણ એ જ સત્યનિષ્ઠા અને એ જ ઉગ્ર આત્મનિરીક્ષણનું દર્શન થાય છે. અને એ દર્શન પણ કેવું ભવ્ય છે? કવિની સત્યનિષ્ઠા માત્ર પરાયાં પૂરતી જ નથી રહી: પોતાની અંગત જાતને ય કવિ એ જ સત્યનિષ્ઠાની કસણીએ કસે છે; ને સોનું હોય તે જ સંઘરે છે.

આ આર્યત્વ અને સહૃદયતા જ આ ચિત્રદર્શનોની મહત્તાને શતગુણ વધારે છે. અને આપણાં હૃદયને ભાવભેર નમાવે છે.

[૧૯૩૫]

વસન્તોત્સવ

વસન્તોત્સવનું વિચારસૂત્ર ત્રિવિધ છે: પ્રેમ, લગ્ન અને સ્વાતંત્ર્ય. તેમાંય પ્રધાન સૂત્ર પ્રેમનું છે. ને એ પ્રેમના પ્રાદુર્ભાવ માટે લગ્નની આવશ્યકતા છે. એ લગ્નનાં દ્વિવિધ સ્વરૂપની ચર્ચા કવિ કરે છે. રમણ – સુભગાનાં લગ્ન એ એક સ્વરૂપ; અને વિલસુ – સૌભાગ્યચંદ્રનાં પુનર્લગ્ન એ બીજું સ્વરૂપ. આ બંને પ્રકારનાં લગ્ન દ્વારા પ્રેમની વસન્ત માનવહૈયામાં ઊગે છે. ને માનવના દેવજીવનનો પ્રારંભ થાય છે એમ કવિ માને છે.

રમણ – સુભગાનાં લગ્ન:

રમણ અને સુભગા બન્ને કુમારાં છે. બન્નેનું પરસ્પર આકર્ષણ થયેલું છે. વ્યાવહારિક મુદ્રાથી એમનાં લગ્ન અંકિત નથી થયાં. 'જગતને ચોપડે' એમનાં લગ્ન નથી નોંધાયાં. પણ એમનાં આત્મલગ્ન તો ક્યારનાંયે થઈ ગયાં છે. 'મનુજ વિના સકલ જગતે તેમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યાં હતાં.' વ્યાવહારિક લગ્નમુદ્રાથી અનંકિત આ લગ્ન તરફ પણ કવિનો પરમ સદ્‌ભાવ છે. રમણની માતા પાસે જ એ બોલાવે છે:

'સંયમ તીર્થ દેવભાવના ઉદ્દીપનાર્થે છે,
દેવભાવના દમનાર્થે નથી, હો!'

આમ વ્યાવહારિક રૂઢિઓ ને લાજમર્યાદાઓ કવિને મંજૂર નથી. પ્રેમના પ્રાદુર્ભાવ પછી એ સ્નેહસંતાનો મળે, આશા પોષે, દિલાસા દઈ, હૃદયની વાતો કથે એમાં કવિને અસ્વાભાવિક કે અયોગ્ય કશું લાગતું નથી.

વિલસુ – સૌભાગ્યચન્દ્રનાં લગ્ન :

વિલસુ – સૌભાગ્યચન્દ્રનાં લગ્ન પુનર્લગ્નનાં સૂત્રે પરોવાયેલાં છે. વિલસુ યુવાન છે. રસિક છે. વસન્તગીત કવિએ એના મોઢામાં મૂક્યાં છે. કવિ એને 'કુમારી' અને 'વિશુદ્ધવાસિની' કહીને બોલાવે છે. એ દેહલગ્નની વિધવા છે એટલે પુનર્લગ્નમાં જ એની મુક્તિ રહેલી છે. સૌભાગ્યચન્દ્ર તરફ એનું હૃદય ઢળ્યું છે એટલે વિષવંતાં જગતની ઉપેક્ષા કરીનેય કવિ સૌભાગ્યચન્દ્ર સાથે તેનું આત્મલગ્ન કરી આપે છે.

લગ્ન :

આ બંને લગ્નો હજી સ્થૂલ ભૂમિકામાં જ રહ્યાં છે. દેહની ભૂખ હજી શમી નથી. નયનોને તેમાં પ્રાધાન્ય મળતું હજી અટક્યું નથી. 'ઇન્દુકુમાર'માં વિકસે છે અને 'જયાજયંત'માં પૂર્ણતા પામે છે તે આત્મલગ્નની ભાવના માત્ર બીજસ્વરૂપે અહીં જોવા મળે છે. છતાં પણ આ બંને લગ્નો વચ્ચે એક સૂક્ષ્મ ભેદ છે.

રમણસુભગા યુવાન છે : મુગ્ધ છે : લગ્નજીવનની હજી એમની ઉષા તાજી જ ઊઘડે છે. એટલે વસન્તવિધુનાં પૂજન પછી, બીડાયેલું કુમુદ ર.ને આપીને સુ. કહે છે :

'મધુર રમણલાલ !
હૃદય હજી આવું છે,
બીડેલાં કુમુદ જેવું.
તેને ઉઘાડો તેમ
મ્હનેય ઊઘાડજો, હો.'

વિ. સૌ. પણ યુવાન છે : મુગ્ધ છે : પણ વિ.ને જગતે વિધવા ઠરાવી છે. એટલે ઇન્દ્રિયોની વાસના માટે જ વિ. લગ્ન કરે તે કવિને સંમત નથી. એ લગ્ન તો મુખ્યત્વે અને સમગ્રે શુદ્ધ, ઉદાત્ત, ઉદાર પ્રેમભાવનામાંથી જ પ્રગટ્યાં હોવાં જોઈએ. તેથી જ મોગરોની [illegible]

'પ્રિયતમ સૌભાગ્યચન્દ્ર !
રજની મુખ ધોતા જ્યોતિર્દેવ
મ્હારા પ્રાણને અજવાળશે.
પ્રાણમાળા તમને આરોપું છું.'

આ શબ્દો બોલતી વેળા સૌ. તરફના પોતાના પ્રેમમાં વિકારની ગન્ધ સરખીયે નથી, ને વિકારની – રજનીની – ગન્ધ હશે તો જ્યોતિર્દેવ એને અજવાળશે – એવી ભાવના પ્રગટ નથી થતી ?

અલબત્ત, આ બંને લગનનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો જગત્સેવા જ હોવો જોઈએ. યુવાન, રસિક, રમણ જ કહે છે :

'પ્રિયતમ સુભગા !
પ્રેમકિરીટ શીર્ષે મૂકું છું,
ધર્મકાર્યે દોરજો, સ્નેહરાણી જી.'

*

આ બંને પ્રકારનાં લગ્ન – પ્રથમ લગ્ન કે પુનર્લગ્ન – પણ સ્વયંભૂ અને સ્વેચ્છાસ્વીકૃત હોવાં જોઈએ એમ કવિને લાગે છે. યુવાનયુવતીનાં આવાં choice marriageને માતાપિતાએ સંમતિ આપવી જોઈએ એમ પણ કવિ માને છે. રમણની માતા એટલા માટે જ રમણસુભગાનાં આત્મલગ્નને વધાવે છે : એમને એકાન્તમાં મળવાની તક આપે છે. 'આત્મન્ નદીને અમળ ન્હેણે પાણી ભરતાં જળ ઝીલવાં' તેમાં તેને પાપ નથી લાગતું. યુવાનયુવતીના લગ્નજીવનને આશીર્વાદ આપનારાં માતાપિતા જ ન્હાનાલાલની ભાવનાસૃષ્ટિનાં આદર્શ છે.

એ માતાપિતાએ પોતાનાં સંતાનોને સહચર શોધવાનું સ્વાતંત્ર્ય કે અનુકૂલતા આપવા ઉપરાંત પણ બીજું કરવાનું રહે છે. દેહલગ્નની વિધવા પુત્રીને આત્મલગ્ન કરાવી આપવાની અનુકૂલતા પણ માતાપિતાએ કરી આપવી જોઈએ એમ ન્હાનાલાલ માને છે. રમણના વડીલ તો અપવાદરૂપે છે. વિલસુખહેન તો તેમની આંખની કી

જેવી છે એટલે વિ. સૌ.ના માર્ગમાં એ કંટક પાથરે તેમ નથી; પણ સૌભાગ્યચન્દ્રને એક વિચાર મૂંઝવે છે :

'અન્ય માતાપિતા
હૃદયના મેલ કાં સાચવતા હશે ?
પિતૃમાતૃના નિર્મળ હૃદયદર્પણે
સન્તાન જીવનદર્શન લે છે.
બાલકનું પ્રથમ દેવમંદિર
માતાપિતાનું મુખડું છે.
એ મંદિરે મનુષ્યો
પરમ ઉદાત્ત, પ્રકાશવતા
સ્નેહજ્યોતિ કાં નહિ પ્રકટાવતા હોય ?
धियो यो नः प्रचोदयात् ॥
દસ હજાર વર્ષે પણ ભારતમાં
એ મંત્ર જીર્ણ થયો નથી,
બીજાં દશ હજાર વર્ષે પણ
ફળશે કે નહિ ? ભારતનાં ભાગ્ય જાણે
भर्गो देवस्य धी महि ॥

અને એ મૂંઝવણજન્ય નિરાશા પણ ઉપર્યુક્ત પંક્તિઓમાં પ્રતીત થાય છે.

આ વસન્તોત્સવની ભાવનાસૃષ્ટિ પણ અજબ છે. જગતના નવસર્જનની વસન્ત લૂમીઝૂમી રહી છે. ત્યારે

(૧) વસુન્ધરા ધનધાન્યથી છલકાઈ રહી છે. સંસ્કારી માતા-પિતા કૃષિકર્મ કરવામાં નાનમ નથી માનતાં. રમણ – વિલસુના પિતા કૃષીવલ જ છે ને ?

(૨) માતાપિતા ઉદાર વિચારનાં છે. પોતાનાં સંતાનોના સ્વયંભૂ વિકાસના, શુદ્ધ સાત્ત્વિક પ્રેમના પન્થને તે પોતાના આશીર્વાદથી

અજવાળે છે. રમણ – સુભગા કુંવારાં છે. તોય નિશ્ચબ્ધ જીવે મળી શકે છે. રમણની માતા તેને માટે અનુકૂલતા કરી આપે છે. અનુકૂલતા કરી આપે છે તે પણ વખતનાં વ્હેણને માન આપીને જ નહિ, પણ પૂર્વબુદ્ધિપૂર્વક, સંપૂર્ણહૃદયપૂર્વક. અને પોતાની વિધવા પુત્રી સૌભાગ્યચંદ્રની સાથે આત્મલગ્ન કરે તેમાં પણ તે વિરોધ ઉઠાવે તેવાં નથી. રમણ એ વાતની ખાતરી સૌભાગ્યને આપે છે.

(૩) અને યુવાનો ને યુવતીઓ પણ રસિક, સંસ્કારી, કવિકલ્પ છે. બધાં ભણેલાં છે: બધાંનાં હૃદય સંસ્કારથી કોમળ બન્યાં છે. કવિત્વથી તેમની મૃદુતા શતગુણ વધી છે. સૌભાગ્યચન્દ્રને મળ્યા પછી વિલસુના વદન પર સંતોષ અને કૃતાર્થતા જોઈ ને રમણ રાજી થાય છે. હૃદય તેમનાં વિશુદ્ધ છે એટલે વ્યાવહારિક લગ્ન પહેલાં પણ લગ્નોત્સવ ઊજવતાં તેમને સંકોચ કે ક્ષોભ નથી થતો.

(૪) અને વિલસુ વિધવા છે; છતાં એની રસિકતા કે રસેષણા શોષાઈ નથી ગયાં. કુમારીઓની સાથે એ ભળી શકે છે. કુમારીના જ ભાવ ધરી શકે છે. ગીતની ગંગા એના કંઠમાં સતત ઊભરાય છે. સામાજિક વિષમતા, વિષમય વિશ્વની કુટિલતા એને ઘડીક અકળાવે છે. પણ ભોળું એનું હૃદય તરત જ સૌભાગ્યચંદ્ર પાસેથી સમાધાન મેળવી લે છે. 'કૌમારનાં જીવનખેલન' એને નથી રુચતાં એટલે તરત જ એ સ્નેહભિક્ષા માગે છે ને સૌભાગ્યચંદ્રને સ્નેહદાન આપે છે.

(૫) એ ભાવનાસૃષ્ટિ, સ્વર્ગની સૃષ્ટિ જેવી જ છે. નથી તેમાં 'કૌમારના કરમાશ' કે નથી 'વૈધવ્યની વિરૂપતા.' 'ત્યાં સહુ બેલડીએ જ વિહરે છે.' રમણ –સુભગા; સૌભાગ્યચન્દ્ર – વિલસુ; અને ન્હાનો ચેલો નયન ને બટકબોલી કુસુમ્બી: બધાંનાં યુગ્મો જ એ સૃષ્ટિમાં મ્હાલી રહ્યાં છે. વિયોગ એમણે જાણ્યો નથી: નિરાશા તેમણે પ્રીછી નથી. પરમ અદ્વૈતીની જેમ લોકાપવાદભયમુક્તિ પામવાના તેમના પ્રયત્નો છે.

આમ ન્હાનાલાલની ભાવનાસૃષ્ટિ સર્વથા રસમય, સુખમય, આનન્દમય, આશામય અને નિર્મળ છે.

આ ભાવનાસૃષ્ટિને કલાદેહ આપવાનું અલબત્ત, કવિથી બની શક્યું નથી. સ્નેહ-લગ્ન જ મનુષ્યને માનવીમાંથી મહેશ્વર બનાવી શકે તેમ છે એ કવિની શ્રદ્ધા છે અને એ શ્રદ્ધાનું આલેખન વસંતોત્સવમાં કવિ કરવા મથે છે. પણ સ્નેહલગ્નને લીધે જગતમાં નવવસંતનો અવતાર ખરેખર થતો કવિ બતાવી શકતા નથી. રમણ-સુભગાનાં કે વિલસુ-સૌભાગ્યચંદ્રનાં સ્નેહલગ્નને લીધે જગતમાં નવી વસંત બેઠી એમ કવિ કહે તે જ બસ નથી, કલાપૂર્વક એમ બનતું બતાવવું જોઈએ.

રમણ-સુભગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ લગ્ન પહેલાં જે લગ્નોત્સવ ઊજવે છે તે કવિને સંમત ભલે હોય પણ નીતિની દૃષ્ટિએ એને સંમતિ આપી શકાય? ખાસ કરીને, 'પ્રભુએ બાંધી પાળ, રસસાગરની પુણ્યથી.' એમ ગાનારા કવિની નીતિ-ભાવનાની દૃષ્ટિએ?

આ કાવ્યમાં ત્રણ યુગ્મો છે, રમણ-સુભગા, સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ અને નયન અને કુસુમ્બી. આમાં, રમણ-સુભગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ તો સ્નેહલગ્નનાં પ્રતીક છે. પણ નયન અને કુસુમ્બી શાનાં પ્રતીક છે, બાળલગ્નનાં કે બાળસ્નેહનાં તે સ્પષ્ટ થતું નથી.

વસંતોત્સવની જે ભાવનાસૃષ્ટિ કવિ કલ્પે છે અને કવિને હાથે જે જગતનું ખરેખર આલેખન થયું છે તે બન્ને પરસ્પર વિરોધી છે. કવિએ જે જગતનું આલેખન કર્યું છે તેમાં પણ જગત તો સ્નેહસંલગ્ન દંપતીઓનાં જીવનનાટ્યનું પ્રતિનાયક જ રહે છે. વસંતોત્સવ ઊજવાઈ ગયા પછી બાર મહિના સુધી એ લોકોને પરસ્પરને દિલાસા આપવા, આશા પોષવા મળવું પડે એવું જગત ત્યાં પણ રહ્યું આલેખાયું છે.

વાચ્યાર્થ પરથી એકદમ લક્ષ્યાર્થ પર ચાલી જવાની કવિના સંવાદોની ખાસિયત અહીં પણ જોવા મળે છે. આને લીધે કવિને પોતાના પ્રિય વિચારો વ્યક્ત કરવાની તક મળે છે એ ખરું; પણ સૂક્ષ્મ રીતે જોઈએ તો એમાં ઔચિત્ય ઝાઝું જળવાતું નથી. બાળક

ઉત્સાહપૂર્વક આંખમીંચામણી રમવાનું આમંત્રણ આપે ત્યાં એને 'પૂર્વ'નો મહિમા સમજાવવામાં આવે એ તર્કશુદ્ધ કે સયુક્તિક લાગતું નથી.

વસંતોત્સવમાં કવિએ અનેક શબ્દાલંકારો અને અર્થાલંકારોની રચના કરી છે. એમાં ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા અને રૂપક એ ત્રણ અલંકારો સવિશેષ દેખાય છે. એ અલંકારો ક્યારેક પુષ્પો, પક્ષીઓ, આકાશ અને આકાશલક્ષ્મી અને રત્નો અને પાર્થિવ પદાર્થોમાંથી વીણવામાં આવ્યા હોય છે તો ક્યારેક ગહન ગંભીર ભાવનાઓમાંથી વીણવામાં આવ્યા હોય છે. આમાંનાં ઘણાં અલંકારો નવીન અને મનોરમ હોય છે તેમ છતાં, કોઈ કોઈ અલંકાર દ્વારા સૂચવાતું ચિત્ર સૌન્દર્ય પોષક નથી પણ હોતું. ઝાડની ડાળીએથી લટકતી સૂભગાને રમણ ચુંબન કરતો હોય એ દૃશ્ય કલ્પનાને સુભગ લાગતું નથી. આ ઉપરાંત ભાવની, ભાષાની, અલંકારોની, વર્ણનોની અને ક્રિયાઓની પુનરુકિત પણ બહુ રસાવહ બની શકતી નથી.

[૧૯૩૬/૧૯૫૧]

વસન્તોત્સવ — થોડીક અર્થચર્ચા

'વસન્તોત્સવ'ના અન્ત ભાગમાં નીચે પ્રમાણે પંક્તિઓ આવે છે:-

'પ્રિયે ! દશબાર દિવસમાં
બાબુ — આવશે :
ત્હમારાં ને વિલસુબ્હેનનાં
પ્રભુમન્દિરે —'
'પણ, પ્રાણનાથ !
ત્હમારું લગ્ન ક્ય્હારે થશે ?
મ્હારે તો તે—જોવું—છે.''*

આ પંક્તિઓનો અર્થ બેએક ભાઈઓએ એવો કર્યો છે કે સુભગા અને વિલસુને બાબાઓ જન્મે છે. અને સ્નેહબારમાસીને બાગે ખેલતા આ રસાત્માઓ, છેવટ, 'જીવન સમ્મેલી,' સાગરની – ચિર જીવનની – મહા સફરે ચાલ્યા જાય છે; એટલે કે સ્વર્ગવાસી થાય છે.

પરંતુ કથાવસ્તુના પૂર્વાપર સંદર્ભનો વિચાર કરતાં એ અર્થ બરાબર બંધબેસતો હોય તેમ મને લાગતું નથી. કારણ કે :

(૧) દસબાર દિવસમાં જ જેને સુવાવડ આવવાની છે એવી સુભગાને 'કરચલિયાળા, કાળા, ભયંકર, બારે મેઘ ઉલટયા હતા' એવા વરસાદમાં બહાર નીકળવાની શી જરૂર પડી તે પ્રશ્નને બાજુએ મૂકીએ તોપણ 'દશબાર દિવસમાં બાબુ – આવશે' એ વધામણી આપવાની અહીં કશી જરૂર નથી. આવા સમાચાર કાં તો ગર્ભ રહ્યો હોવાની આશા બંધાય કે તરત આપવાના હોય : કાં તો પ્રસૂતિ થાય ત્યારે જણાવવાના હોય અને એ વધામણી પણ સુભગા રમણને આપે તે યોગ્ય ગણાય; પુરુષ સ્ત્રીને આપે તે નહિ.

* 'વસન્તોત્સવ,' પહેલી આવૃત્તિ; ઈ. સ. ૧૯૦૫ પૃ. ૯૪.

(૨) કુમારી સુભગા અને વિધવા વિલસુ, બન્નેના હૃદયમાં એક સાથે સ્નેહોદય થતો કવિએ બતાવ્યો છે તે યોગ્ય છે. પણ માતા પણ બન્ને એકી સાથે બને તેવી યોજના કરવાથી કાવ્યગુણમાં કશી વિશેષ ચમત્કૃતિ આવતી હોય તેમ લાગતું નથી. સ્ત્રીત્વની ચરમ સિદ્ધિ માતૃત્વમાં છે એમ ન્હાનાલાલ માને છે. અને એ એમણે 'વસન્ટોત્સવ'માં જ, — અહીં નહિ, પણ અન્તભાગમાં — બતાવ્યું છે.

(૩) રમણ – સુભગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર – વિલસુનાં સ્નેહલગ્ન થયાં, એમને બાબાઓ આવ્યા, અને સ્નેહબારમાસીને બાગે ખેલતા આ રસાત્માઓ, છેવટે, સ્વર્ગવાસી થયા, આટલું જ જો થવાનું હોય તો એમાં સ્નેહલગ્નનો જ વિશિષ્ટ કહી શકાય તેવો મહિમા શો આવ્યો?

(૪) 'બાબુ' એટલે બાળક, બાબો કે બેબી, એવો અર્થ લઈએ તો રમણની વાતના જવાબમાં સુભગા વચ્ચે જ જે કહે છે તેનો અર્થ બેસાડવો કઠણ થઈ પડે છે:

'પણ, પ્રાણનાથ!
ત્હમારું લગ્ન ક્યહારે થશે?
મ્હારે તો તે — જોવું — છે.'

(૫) આ ઉપરાંત પૃષ્ઠ ૯૨ પરનું નીચેનું વર્ણન પણ આ સંદર્ભમાં આપણે જોવું જોઈએ:

ગ્રીષ્મના સુકોમલ પ્રભાતે
કે ગગને ચંદ્રકલા રેલે ત્યહારે
પછી સ્નેહસન્તાન મળતાં,
આશા પોષી, દિલાસા દઈ,
હૃદયની વાતો કથી,
પંખી શાં ડાળ્યે
ઘડી ભેળાં બેશી
વનમાં વિખૂટડાં વ્હેતાં:

મનુજ વિના સકલ જગતે
ત્હેમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યાં હતાં.
પ્રાણકલા નીરખવાનાં નયન
મનુબાલને ક્ય્હાં પ્રભુએ ધીર્યાં છે હજી ?

એમાં આશા પોષવાની હોય તો મનુજો પણ આ લગ્નને સ્વીકારશે તે અને દિલાસા દેવાના હોય તો 'વનમાં વિખૂટડાં' વહેવાની આ વેળા, ક્યારેક, વીતી જશે એ: એ સ્પષ્ટ છે. લગ્નના કશા બાહ્ય વિધિ વિના, લગ્નફળનો ઉપભોગ–પુત્રસુખદર્શનનો યોગ–આ બન્ને યુગલોને મળી ચૂક્યો છે એમ જો કવિને 'બાણુ–'ના આ અર્થ દ્વારા સૂચવવું હોત તો આ આશા પોષવાની અને દિલાસા દેવાની વાતની કશી જરૂર નથી રહેતી.

આ બધી દષ્ટિએ વિચાર કરતાં, સુભગા અને વિલસુ માતા બનવાની તૈયારીમાં છે એવું સૂચવવાનો અહીં કવિનો આશય હોય તેમ મને લાગતું નથી.

તો પછી અહીં કવિ શું સૂચવવા માગે છે ? મને લાગે છે તે પ્રમાણે અહીં મુશ્કેલી 'બાણુ–' શબ્દને લીધે ઊભી થઈ છે. અને એ ઉલ્લેખ એકાએક ને અણધાર્યો જ આવે છે એટલે એ મુશ્કેલી વધી છે. પણ 'બાણુ' શબ્દ પછી અમુક શબ્દો અધ્યાહૃત છે તે સૂચવતી રેખાનો વિચાર કરીએ તો 'બાણુ' એટલે બાબો (કે બેબી) નહિ, પણ બાણુજી, બાણુભાઈ, બાણુકાકા, બાણુમામા કે બાણુસાહેબ જેવા નામે ઓળખાતી, કુટુંબની કોઈ મુખ્ય અને મહત્ત્વની વ્યક્તિનો અહીં ઉલ્લેખ હોય એવું અનુમાન સહેલાઈથી થઈ શકે છે. રમણ–સુભગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ હૃદયથી એકમેકનાં બની ગયાં છે ખરાં; પણ તેમનો લગ્નવિધિ હજી થયો નથી, એટલે મનુજે એમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યાં નથી. એ લગ્નવિધિ "બાણુ-" (બહારગામથી કે પરદેશથી) પાછા આવે ત્યાર પછી થાય તેમ છે. ચોમાસું બેસી ગયું છે એટલે એમને પાછા આવવા આડે હવે ઝાઝા દિવસ રહ્યા નથી. એ આ લગ્નનો વિરોધ નહિ કરે એટલું એમને આશ્વાસન છે. ને તેથી, હવે દસબાર દિવસમાં જ લગ્નતિથિ નક્કી

થઈ જશે એનો રમણને આનંદ છે. એટલે જ સુભગાને જોતાંવેંત એ વધામણી આપે છે ને કહે છે કેઃ—

" ત્હમારાં ને વિલસુખ્હેનનાં
પ્રભુમંદિરે—"

, પ્રેમપ્રભુની પ્રતિષ્ઠા થશે' એટલે કે તમારાં ને વિલસુબ્હેનનાં લગ્ન થશે એવા અર્થનું એ કશુંક કહેવા જાય છે; ત્યાં જ અધ-વચ્ચેથી સુભગા બોલી ઊઠે છે:

' વિલસુબેનનાં ને મારા લગનની વાત જવા દો. તમારા પોતાના જ લગ્નની વાત કરોને! હું તો ક્યારે 'બાબુ--' આવે ને ક્યારે તમારાં લગ્ન નક્કી કરે તેની રાહ જોઉં છું.'

જેવો છે તેવો આ વિનોદ છે. ને રમણ એનો મર્મ સમજે છે. તેથી જ એ સુભગાને ચુમ્બનોથી મૂંઝવી દે છે.

અને પછી 'બાબુ—' આવે છે. ચોમાસું પૂરું થાય છે. 'શરદ-પૂનમ આવે છે. શિયાળામાં આ લોકોનાં લગ્ન થાય છે ને રસમય, સ્નેહમય જીવનનો નિરંતર ઉપભોગ કરતા એ લોકો વ્યાવહારિક કર્તવ્યોની ધુરા ઉપાડે છેઃ તે બધું કવિ નીચેની પંક્તિઓદ્વારા સૂચવે છે:

શરદપૂનમની રાત્રિએ
તારા નેત્રે વિહાસતી,
ચન્દ્રિકા સૌંદર્ય નિર્ગળતી,
શરદની એક વાદળી
મોતી વરસી રહી પછી
સ્નેહબારમાશીને બાગે ખેલતાં
રસાત્માઓ, સાગરના બે તરંગ શા,
હૃદય આલિંગી—જીવન સમ્મેલી
સાગરની મહાસફરે ચાલ્યા. (પૃ. ૯૫)

અહીં ' સ્નેહઆરમાશીને બાગે ખેલતાં ખેલતાં એ રસાત્માઓ—અલબત્ત, પોતાની અવધ પૂરી થઈ હશે ત્યારે — સ્વર્ગવાસી થયા ' એવો અર્થ તારવવામાં આવ્યો છે તેનું કારણ ' સમ્મેલી 'નો અર્થ ' સમેટી ' કરવામાં આવ્યો છે એ લાગે છે. ખરું કહીએ તો ' સમ્મેલી 'નો અર્થ ' સંમિલન કરીને ' એટલે કે એકબીજા સાથે મેળવી દઈ ને કે એકરૂપ બનાવી દઈ ને — એવો થાય છે. અને ' સાગરની મહાસફરે ' ચાલવું એટલે ' મરી જવું ' એમ નહિ, પણ ' ભવસાગરની સફરમાં સિદ્ધિ કે વિજય મેળવવા માટે નીકળવું ' — એવો અર્થ સ્પષ્ટ છે.

એટલે વ્યાવહારિક લગ્નવિધિ થયા પહેલાં યુવકો અને યુવતીઓ દમ્પતીજીવન શરૂ કરે તેમાં કવિને કશું અનુચિત લાગતું નથી એમ માનવું બરાબર નથી. આપણે જોઈ ગયા તે પ્રમાણે, લગ્નવિધિને કવિ આવશ્યક ગણે જ છે. અલબત્ત, તેમ છતાં, લગ્નવિધિ થયા પહેલાં રમણ – સુભગાને અને સૌભાગ્યચંદ્ર – વિલસુને એમણે એકબીજા સાથે જે છૂટછાટ લેતાં — ને વારંવાર લેતાં — બતાવ્યાં છે તે સમાજના સ્વાસ્થ્યની ને હિતની દૃષ્ટિએ કેટલું નિર્વાહ્ય ગણાય તે વિચારણીય છે. ' રસતરસ્યાં બાળ 'ને રસની રીત ન ' ભૂલવાનું કહેનાર કવિને આ છૂટછાટ ખટકતી નથી એ નવાઈ જેવું છે અને વિશેષ નવાઈ જેવું તો એટલા માટે છે કવિ લગ્નને કેવળ વ્યક્તિગત પ્રશ્ન કે અંગત બાબત ગણતા નથી, પણ સમાજમાં ' રસ, જ્ઞાન, આનંદ, પ્રેમ, પૂજા, પ્રભુતાનાં ' સુધાકિરણો ફેલાવનાર મહત્ત્વનું સાધન ગણે છે.

[૧૯૫૨]

વસન્તોત્સવ — થોડીક વધારે અર્થચર્ચા

'સંસ્કૃતિ'ના જાન્યુઆરીના અંકમાં પ્રગટ થયેલી 'થોડીક અર્થ-ચર્ચા'ના અનુસંધાનમાં એક ભાઈ લખે છે કે 'આપે વિલસુને વિધવા જણાવી છે તે શું સાચું છે? આપના લેખના વાચન બાદ હું ત્રણ વાર 'વસંતોત્સવ' વાંચી ગયો. કોઈ જગ્યાએ એવી એક પંક્તિ આવતી નથી, જેથી વિલસુને આપણે વિધવા ગણીએ...કોલેજના પ્રાધ્યાપકોને પૂછતાં તેમણે પણ વિલસુને કુમારી જ જણાવી છે......'

વિલસુ વિધવા છે એવું કવિએ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં ક્યાંય નથી કહ્યું એ વાત સાચી છે. પણ નાનાંમોટાં અનેક સૂચનો દ્વારા કવિએ એ બતાવ્યું છે એમ મને લાગે છે

(૧) 'વસંતોત્સવ'માં વૈધવ્યનો પ્રશ્ન કોઈના મનમાં સૌથી વિશેષ ઘોળાતો હોય તો વિલસુના મનમાં ઘોળાય છે. એટલે જ વૈધવ્યની ચર્ચા એ શરૂ કરે છે ને સૌથી વિશેષ રસ પણ એ ચર્ચામાં એ જ લે છે.

(૨) વધારે સાચું તો એ છે કે વિલસુ ચર્ચા પણ નથી કરતી; માત્ર પોતાના મનની મૂંઝવણ જ રજૂ કરતી હોય છે અને તે પણ પોતાના સૌભાગ્યનાથની પાસે જ.

(૩) પૃ. ૪૬ (પહેલી આવૃત્તિ) પર વિલસુ સૌભાગ્યચંદ્રની સ્નેહહીનતા સહી નથી શકતી. એના પોતાના 'હૃદયમાં પૂર ઘમઘમે' છે. એટલે પોતે પોતાની જાત પર કાબૂ રાખી શકતી નથી, અને સૌભાગ્યચંદ્રને ચુંબન કરી બેસે છે. અને તે માટે એ સૌભાગ્યચંદ્રની માફી માગે છે એનો અર્થ જ એ કે આમ કરવામાં પોતે કંઈક ખોટું, કંઈક અયોગ્ય, કંઈક પોતાને ન છાજે તેવું કરી બેઠી છે એમ તેને લાગે છે અને સૌભાગ્યચંદ્ર એ જાણી ગયો છે તેનો એને ક્ષોભ છે. એ વિધવા ન હોત અને સુભગાની માફક માત્ર કુમારિકા હોત તો તેણે આ ક્ષોભ પામવાનો ન રહેત.

(૪) હૃદયમાં સ્નેહોદય થયો છે એ વાત ખરી; પણ પોતે વિધવા છે અને વિધવાથી ન સ્નેહનું અર્પણ થાય કે ન સ્નેહનો સ્વીકાર થાય એવી આ જગતની રૂઢિ છે. એટલે વિલસુને આ જગત 'વિષવંતું' લાગે છે. (પૃ. ૪૬, ૪૭)

(૫) પૃ.૩૮ પર સૌભાગ્યચંદ્ર 'દેવી! આ ફૂલ' કહીને વિલસુને ફૂલ આપે છે ત્યારે, કવિના જ શબ્દોમાં કહીએ તો:

વિલસુએ પુષ્પ સત્કાર્યું,
ત્હેના પરાગપાનનો પ્રશ્ન,
અન્ય એક મહા પ્રશ્ન સાથે,
વિધાત્રીને પૂછ્યો.

આ अन्य एक महाप्रश्न એટલે વિધાત્રીએ આપેલી વૈધવ્યદશામાં 'પરિમલિત અનિલ લહરતો' લહરતો આવીને

રોમરોમમાં પ્રોજ્વલ પ્રગટતા
વિલસુના પ્રાણને સ્પર્શી સ્પર્શી
કંઈ અનુપમ ચેતન સળગાવતો

હોય ત્યારે પ્રાણની ચેતનાને પ્રગટવા ને પ્રદીપ્ત થવા દેવાય કે નહિ તે, એ સૂચન સ્પષ્ટ છે.

(૬) વિલસુને પોતાની વૈધવ્યદશા ખટક્યાં કરે છે, એટલું જ નહિ પણ આ દશામાં હૃદયમાં સ્નેહોદય થાય તેને એ, જગતની રૂઢિને અનુસરીને, અઘટિત ગણે છે. તેથી એના મનનો ખટકો દૂર કરવાને માટે સૌભાગ્યચંદ્ર એને કહે છે કે:

સરલ બાલે! પ્રભુનું ધામ
પ્રેમનું પરમ મન્દિર છે.

*

નથી ત્યાં કૌમારના કરમાશ
કે નથી વૈધવ્યની વિરૂપતા. (પૃ. ૪૭)

ને તેથી જ એના હૃદયમાં જાગેલો પ્રેમભાવ ન્યાય્ય અને ધર્મ્ય છે એ બતાવવા માટે સૌભાગ્યચંદ્ર એને કહે છે કે:

પ્રેમલગ્નને વધામણાં દે છે
શું જગત કે શું જગતનો સ્વામી.
પ્રેમલગ્નની વિધવાને
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી,
દેહલગ્નની વિધવાને
પ્રેમલગ્ન સમી મુક્તિ નથી. (પૃ. ૪૮)

(૭) વિલસુના હૃદયમાંથી વૈધવ્યદશાની વાત કાઢી નાખવા માટે જ સૌભાગ્યચંદ્ર તેને

જગતે સુન્દરીસંઘ બે જ વિધ્યના છે:
સરિતાને આરા તો બે જ હોય:
સ્નેહને આ તીર ને સ્નેહની પાર:
કુમારિકા અને લગ્નવ્રતિની. (પૃ. ૪૯)

એમ કહીને ભારપૂર્વક ઉમેરે છે કે:

'વિધવા' એ શબ્દભ્રમ છે,
વસ્તુસ્થિતિનો વિપર્યય છે.

અને વધારે સ્પષ્ટીકરણ માટે સમજાવે છે કે:

સંસારલગ્ન પ્રાશેલી સુન્દરીઓ
કઈક કુમારીઓ હોય છે,
સંસારે કુમારી માનેલી બાલાઓ
કઈક લગ્નવ્રતિનીઓ હોય છે.
દેવિ! ત્હમે કુમારાં છો,
સુભગાબ્હેન લગ્નવ્રતિની છે. (પૃ. ૪૯, ૫૦)

અહીં 'કુમારી' એટલે માત્ર અવિવાહિત નહિ; પણ જેનામાં સ્નેહોદય થયો નથી એવી કોઈ પણ સ્ત્રી—પછી ભલે સાંસારિક દૃષ્ટિએ એનાં

જાણી મને અત્યંત દુ:ખ અને ક્રોધભર્યું આશ્ચર્ય થયેલ. પરંતુ કાંઈક નિરાશા, કાંઈક પ્રકૃતિનું શૈથિલ્ય, કાંઈક ઉદાસીનતા, કાંઈક અશક્તિ બધાં ભેગાં મળીને મને નિષ્ક્રિય સ્થિતિ પ્રાપ્ત થઈ હતી અને તેવાં અને તેવાં કાંઈ બીજાં કારણોને લીધે હું વસન્તોત્સવમાંના થયેલા અનર્થ વિષે કાંઈ લખી શક્યો નહોતો. હવે સાહિત્યવિષયક ચર્ચાની લખાપટીમાં ન પડવું એ તો વર્ષો થયાં મેં ધારી રાખ્યું છે — તોપણ ન્હાનાલાલને થતા ગંભીર અન્યાય વિષે પણ હું આટલો વખત મનમાં મૂઝાઈ બેસી રહ્યો એ, હમણાં તમારું 'પર્યેષણા' પુસ્તક જોતાં મને અસહ્ય થઈ પડયું. એટલે તમને તે વિષે મારી સમજ, મારી માન્યતા, અને (એમ પણ કહું કે) મારી ખાતરી જણાવવા આ પત્ર દ્વારા તત્પર થયો છું. સ્વ. શ્રી. રણજીતરામના સહવાસને લીધે ન્હાનાલાલનાં મંતવ્ય પણ હું બહુ નિકટતાલબ્ધ માહિતીથી જાણી શકતો. શ્રી. ન્હાનાલાલ સાથે પણ સાધારણ રીતે સારો કહીએ તેવો પરિચય ઠીક ઠીક હતો, પણ સાહિત્ય કે તેમનાં લખાણ વિષે મારે તેમની સાથે વાતચીતનો વ્યવહાર બહુ નહોતો. સાટે સ્વ. રણજીતરામ સાથે તેવો પરિચય પુષ્કળ હતો — અને તેથી વસન્તોત્સવના તે બે પ્રસંગ વિષે મારી સમજ અને જાણ એવાં હતાં કે વિલસુ વિધવા જ હતી, અને ન્હાનાલાલે વસન્તોત્સવ દ્વારા વિધવાના પુનર્લગ્ન પણ પવિત્ર અને માનાર્હ જ છે — હોવાં જોઈએ એમ સ્થાપિત કર્યું હતું લગ્નપ્રેમની પવિત્રતામાં માનનારા શ્રી. ન્હાનાલાલ રીતસરનો વિધિ થયા પહેલાં શરીરસંબંધ થઈ શકે એવું કલ્પતા હોય એ તો મારા મનમાં ઊતરતું જ નથી. દામ્પત્ય પ્રેમનાં પવિત્ર ગાણાં ગાનારા ન્હાનાલાલ વિષે આવી કલ્પના કરવી એ મને ઘણું ઉતાવળું, અવિચારી, અને ન્હાનાલાલને અન્યાય કરે તેવું લાગે છે.

'બાળુ' આવશે એ વિષે પણ મારી સમજ ચોક્કસ અને પાકી જ હતી અને મારી સ્મરણશક્તિ પર વિશ્વાસ રાખી શકું તો રણજીતરામનો પણ એવો જ અભિપ્રાય હતો કે — અમે કોલેજમાં હતા તે જમાનામાં — આગળ પાછળ પાંચસાત વર્ષના ગાળામાં